

Osvaldo Pugliese al Colón

EL MAESTRO HABLA DE SU VIDA Y SUS LUCHAS

Arturo M. Lozza

DESDE LA GENTE

OSVALDO PUGLIESE AL COLÓN

El maestro habla de su vida y sus luchas

ARTURO M. LOZZA

D E S D E L A G E N T E
EDICIONES INSTITUTO MOVILIZADOR DE FONDOS COOPERATIVOS C. L.

Director Editorial: Mario José Grabivker
Diseño original de la colección: Roberto Veiga
Ilustración de tapa: Carlos Nine
Armado: Clara Batista
Corrección: Carlos Agosti
Impresión: Talleres Gráficos Cogtal

Corrientes 1543 (C1042AAB) Buenos Aires. Argentina
www.imfc.com.ar

Segunda edición, corregida y ampliada por el autor. Año 2003.
Primera edición, Editorial Cartago. Año 1985

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
I.S.B.N. 950-860-151-5

PRÓLOGO A LA SEGUNDA EDICIÓN

ARTURO M. LOZZA

Hay instantes en mi vida que no olvido y que cultivo su recuerdo, uno de ellos es el de aquel día de agosto de 1985 en el cual, por invitación de Osvaldo Pugliese, presencié el ensayo de su orquesta típica metido en el mismo recinto donde los músicos echaban a andar los sonidos. Varias de las piezas que estaban preparando, la desplegarían en el extraordinario recital que ofrecieron en el Teatro Colón el 26 de diciembre de 1985. La cuestión es que salí del ensayo tan sacudido por las emociones que fui casi corriendo hacia donde aguardaba mi antigua máquina portátil de escribir, marca "Cónsul", y desparramé de un tirón, sin un respiro y con el efecto de los impactos musicales, el capítulo que fue el último en la primera edición de "Osvaldo Pugliese al Colón", y que en esta segunda vuelta decidí ubicar en el lugar previo al reportaje que le hice al maestro.

A ese texto no le hice casi correcciones. Habré tardado media hora en escribirlo, pero en realidad los golpes de síncopas, contrapuntos y arrastres durante el ensayo ya me habían estado diciendo en las entrañas lo que tenía que decir, y la escritura iba así tomando envergadura con la conclusión de cada partitura ensayada, hasta que llegó la señora de la limpieza y nos echó. Por lo tanto, cuando salí, solo faltaba "escupir" el texto. Y fue lo último que entregué a los editores.

Me repuse de la conmoción varios días después, pero

jamás volvería a escribir un capítulo así. Había sido la consecuencia de un instante de magia orquestal del maestro. Hoy, sin él, es imposible.

Yo venía de hacerle al maestro, en su departamento de la avenida Corrientes, barrio de Almagro, muy cerquita de su Villa Crespo querido y natal, el extenso reportaje que, bajo el título de "Como quien caza pajaritos", es parte sustancial de este libro, fueron preguntas y respuestas que se prolongaron durante varios días con sus lógicos respiros. En uno de esos respiros lo acompañé a un recital que dió al frente de su típica en un club de Lanús. Como siempre, la gente rodeó a la orquesta con muestras de entusiasmo, casi una adoración al maestro. Yo me contagié, me sentía repleto de tango. Pero confieso que recién en el ensayo, escuchando sus indicaciones, sintiendo el palpitar de cada músico y de cada trocito de partitura, fue que llegué a percibir la esencialidad de la música de don Osvaldo. No creo que lo pueda trasmitir a través del lenguaje escrito.

Esa carencia, cuando se trata de explicar "el alma" de la música, ha sido precisamente el principal escollo que sufrí cuando traté de explicar qué es Osvaldo Pugliese. Ese mismo escollo lo registro hoy, cuando corrijo esta segunda edición.

Porque no se trata solo de mecanismos de pentagrama, ni de adjetivaciones más o menos acertadas. Es mil veces más. Es un conjunto de cosas que solo la dialéctica organiza, porque "La yumba", por ejemplo, no es únicamente la obra de un músico notable, es también momento histórico, es sociedad que late, es estado anímico de una ciudad, es movimiento, avance, retroceso, y es la electricidad que comunicaba a don Osvaldo con su pueblo. Y todo eso entrelazado, metamorfoseado, sincopado, armonizado, convertido en sentimiento, idea y creación, es lo que dialécticamente hablando da como resultado "yumba".

Desde la música clásica

A esta altura debo hacer una aclaración: no escribí "Osval-

do Pugliese al Colón" porque soy "tanguero", como algunos me califican. Nada de eso. Nací porteño, eso sí, pero mis inicios musicales, aunque parezca de otro planeta, fue con Beethoven, Bach, Mahler y Prokofiev. Es más, en las tertulias de mi casa de infancias, se promovía la música atonal, vanguardista. Allí nació –cuando Osvaldo Pugliese, Juan D'Arienzo, Aníbal Troilo y sus respectivas orquestas típicas daban recitales en El Nacional, Germinal o Tibidabo– el Movimiento Arte Concreto que sacudió la historia de la pintura argentina. Sin embargo, en ese ámbito, siendo yo un escolar de colegio primario, Teresa la hermosa, empleada doméstica dedicada a mi cuidado en las horas en que mis viejos trabajaban, encendía la radio y bailaba tangos aferrada a una escoba. Yo, en cambio, dirigía la Sinfonía Inconclusa de Schubert parado sobre un banquito y al frente de una imaginaria orquesta. Sin embargo, fue con Teresa que empecé a canturrear tangos ("percanta que me amuraste..."), luego incursioné brevemente por el gusto al folclore, después por Louis Armstrong, finalmente llegó el rock y completé mis ciclos musicales zambulléndome por fin en el Pugliese instrumental y en Astor Piazzolla.

Sí, yo alcancé a deleitarme con don Osvaldo partiendo de la música clásica, y desde esos mismos cimientos aprendí que la buena música no es patrimonio de ningún género en particular, y que lo bueno y genuino llega a ser universal –como es la creación de don Osvaldo– por la fuerza de su calidad.

Ahora bien, cuando esas bondades y arraigos completan el círculo creador con la ruptura de los sistemas tradicionales, entonces estamos ante un quiebre que abre nuevos rumbos y posibilidades de encontrar belleza en horizontes diferentes. ¡Eso es fantástico!

Fantásticos fueron, por ejemplo, los iniciadores del romanticismo musical, Schubert, Beethoven, y los que culminaron esa etapa, Wagner y Mahler. Fantásticos fueron también Mus-

sorgsky, que coronó el mundo del nacionalismo musical, Debussy y Ravel con su impresionismo, y Schoenberg y John Cage con su vanguardismo atonal y de experimentación. Unos les fueron abriendo los nuevos caminos a los otros. Y todos sufrieron las diatribas y los embates de las corrientes conservadoras y academicistas, que siempre han hecho el papel de guardianes culturales de la sociedad dominante.

Lo mismo sucede en clave de tango: hubieron Arolas y Villoldo, fue una etapa; estuvieron Bardi y Cobián –por nombrar solo a los más admirados por el maestro–, que representaron un momento, hasta que llegó Julio de Caro y abrió la etapa de la modernidad tanguera, pero tuvo que venir el Osvaldo Pugliese instrumental y yumbero para darnos cuenta que vivíamos otro instante de rupturas, un instante sin el cual no hubiera podido asomar fulgurante Astor Piazzolla, de la misma manera que la típica del maestro no hubiera sido lo que fue sin el escalón previo llamado Julio de Caro. Todos estos nombres fueron los fantásticos del tango, creadores que rompieron maneras tradicionales para buscar la belleza por otros senderos.

Y digamos, de paso, que Osvaldo Pugliese y su hija Beba, excelente pianista y tanguera por valores propios, saboreaban ellos también a los clásicos, y muy especialmente a Beethoven, cuyas sinfonías impregnaban momentos de la vida en familia.

Pugliese admiraba al genio de Bonn, había ido a Alemania exclusivamente a visitar los sitios que vieron nacer al compositor, y algunas malas lenguas dicen que don Osvaldo fue perdiendo audición en los últimos años de su vida por tanto dejarse contagiar de Beethoven. Por eso fue que el 18 de enero de 2003, en el Conservatorio de Rotherdam, donde el maestro era catedrático y daba clases magistrales de Tango, el músico argentino Weintelmann estrenó una sinfonía dedicada a Beethoven y a Pugliese, y la denominó "Sordos".

En fin, ¿acaso no está esa potencialidad beethoveniana en "La yumba", y no hay algo del barroquismo mozartiano en

"Malandraca"? Y en el segundo movimiento de la Sonata para piano en la menor de Franz Schubert, ¿no hay un tango pugliesiano por descubrir?

Dos grandes

Pugliese y Piazzolla fueron dos grandes que, como dijo Astor, estaba escrito que debían ir por caminos separados. Solo una vez tocaron juntos y no fue en Argentina sino en Amsterdam, en un canal de la televisión holandesa, el 26 de junio de 1989. La revista "La Maga", entre otros, reprodujo el diálogo de ambos durante un reportaje efectuado "en vivo". Según señaló don Osvaldo, fue "un momento emocionante". Y yo quiero rescatarlo porque documenta de qué manera había una mutua valoración.

ASTOR PIAZZOLLA: Osvaldo Pugliese es muy importante musicalmente para mí porque es parte de mi formación y los más lindos recuerdos los tengo de su obra. Me escapaba del cabaret donde tocaba con Aníbal Troilo para ir a escucharlo a Osvaldo con Alfredo Gobbi. Esos fueron los momentos más lindos de mi vida. Él marcó la etapa del '40, que es la época de oro del tango. Toda mi música está muy influenciada por su obra. "La yumba", "Recuerdo", "Malandraca", "Negracha", "La Beba", podría hablar de todos los tangos de Pugliese. ¿Por qué me acuerdo? Porque me gustan. Toda esa música está dentro de mi sangre también. Siempre digo que lo más importante de la obra de Osvaldo es que encontró esa palabra mágica que se llama estilo. Él construyó el estilo Pugliese. Su manera de tocar el piano, de acentuar, de frasear la orquesta. Son todas esas cosas que nos quedan a nosotros, los que venimos después de Osvaldo Pugliese; así que es muy importante que su música influya en otros músicos, como yo espero algún día poder influenciar en los músicos que vendrán después. Siempre digo y con orgullo que Osvaldo Pugliese es el Count Basie del tango. Lo que hizo Count Basie en el jazz, Pugliese lo

hizo en el tango. Count Basie le daba el swing, y Osvaldo le da ese canyengue que nadie más que él puede ejecutar. No se lo puede superar porque fue un estilo que ya quedó. A veces cuando hago un ritmo con mi sexteto digo que hay que tocarlo a la manera de Pugliese.

–Si él es Count Basie, ¿usted es Miles Davis?

PIAZZOLLA: Puedo ser Miles Davis, pero soy blanco.

–Pugliese, ¿qué es lo que más le gusta de la música del maestro Piazzolla?

OSVALDO PUGLIESE: El empuje. Se ha distinguido siempre por ser un muchacho muy inquieto, es un buscador permanente de nuevas formas, tan es así que ahora presenta un sexteto nuevo. Espero que siga siempre con ese poder revolucionario que tiene en la zabiola.

PIAZZOLLA: ¿Puedo decir algo señor periodista? Quiero decir que aprendí a tocar el bandoneón a los nueve años, hace casi sesenta que lo toco, y el orgullo grande es el de esta noche, que puedo compartir un concierto junto a esta especie de maestro mío y de la música del tango. Esta es la primera vez que se va a producir y va a ser en Holanda, no en la Argentina. Va a ocurrir que Osvaldo Pugliese toque con Astor Piazzolla. Vamos a estar juntos, así que para mí va a ser inolvidable y espero que para él también.

–¿Qué le parece este encuentro con Piazzolla?

PUGLIESE: La verdad que este es un momento emocionante. Es un encuentro que realmente a esta edad, sobre todo para mí, que estoy por los "quince años", me produce gran felicidad. Poder compartir con Astor el escenario es un orgullo y esperemos que el público, que hasta ahora nos ha recibido con mucha simpatía, siga igual y no nos tire al agua.

Contaba Piazzolla que "cuando tocamos con Pugliese en Holanda, yo hice un arreglo de cuerdas para 'Adios Nonino' y Osvaldo parecía un despistado, no embocaba una. Y yo quise tocar 'La yumba' a la manera de él y tampoco pude. Está

escrito que nuestros caminos deben ir por separado".

Lidia Elman, compañera de Osvaldo, me ratificó que entre ambos creadores había un extraordinario respeto y conocimiento, pero que jamás se tutearon. Y de ese respeto hay varios ejemplos. En una oportunidad –me contó Lidia– Astor, que por esas épocas tocaba en un sótano de la calle Talcahuano, llamó a Osvaldo para que escuchase cómo sonaba un moderno bandoneón que funcionaba a corriente eléctrica, y que le diera una opinión. Osvaldo fue a ese sótano, escuchó, y le dijo: "¿Usted quiere realmente que yo le dé mi opinión? Por favor, Astor, no le quite el alma al bandoneón". Y Astor lo descartó. Por ese respeto y admiración mutua, Osvaldo incorporó gran parte de la creación de Astor a su repertorio, pero –eso sí– dándole su propia yumba.

Rockeros

Don Osvaldo enfilaba sus dardos contra el rock, ya que –como queda plasmado en el reportaje de este libro– lo entendía como un instrumento de penetración de la cultura dominante de los Estados Unidos, y como factor de estupidización de la gente en detrimento de las expresiones de la auténtica música nacional. Yo no compartí, ni comparto, esa opinión, porque no todo es mierda, aunque mierda hubo y hay en abundancia.

Don Osvaldo hablaba de esta manera fundamentándose en las tristes experiencias resultantes de la decadencia cultural derivada de las doctrinas de la "seguridad nacional", de los golpes de Estado, la censura, la autocensura, llegándose al extremo de la masiva destrucción de matrices de tango por parte de empresas discográficas, y las prohibiciones de los grandes bailes populares. Eran épocas tristes para el tango con la desaparición de orquestas típicas por falta de trabajo, y fue en esos momentos que irrumpió el Club del Clan, donde "Palito" Ortega, Leo Dan y tantos otros, le cantaban a la "felicidad"

mientras las orquestas de tango "corrían la coneja" y la sociedad era sacudida por proscripciones y huelgas salvajemente reprimidas, siendo el mismísimo Osvaldo Pugliese alojado en las cárceles por su compromiso político y social. Es que vivíamos los prolegómenos del vaciamiento que produciría el globalismo neoliberal.

Sin embargo, aquello que interpretaba el Club del Clan, y lo que masivamente llegaba para inundar nuestro mercado desde los Estados Unidos, estaba lejos de ser rock auténtico, era pasatismo "nuevaolero", sonora estupidez envasada, edulcoradas frasecitas musicales reiteradas hasta el cansancio destinadas a ocultar el amargo sabor de la tragedia. El rock verdadero sería otra cosa, sacaría carta de ciudadanía fundamentándose en la trasgresión, en la contracultura, la resistencia a la dictadura, y se convertiría en parte de la música nacional.

Si bien en un principio considerarían al tango "machista" y "fuera de época", vendría con los años una corriente rockera de simpatía a tal punto que hubo importantes experimentaciones de fusión entre ambos géneros. Hoy tenemos ante nosotros a cultores del rock desde sus inicios, a bluseros reconocidos, que matizan sus recitales con la interpretación de tangos y milongas. Las mutuas discriminaciones, por la fuerza de lo auténtico y de lo representativo, fueron derrumbadas.

La mayoría rockera y los amantes de todos los géneros de la cultura popular y la contracultura, sienten hoy admiración por el maestro, por su música y por sus principios. Y ha sido desde su seno que comenzó a circular por miles la "estampita" de "San Pugliese, Protector de los músicos", que auyenta "malas ondas", con la figura sonriente y trajeada del maestro, junto a un clavel rojo, y el siguiente texto al dorso:

"San Pugliese.
Protégenos de todo aquel que no escucha.
Ampáranos de la mufa de los que insisten con la patita de

pollo nacional.
Ayúdanos a entrar en armonía e ilumínanos para que no sea la desgracia la única acción cooperativa.
Llévanos con tu misterio hacia una pasión que nos parta los huesos y no nos deje en silencio mirando un bandoneón sobre una silla".

En verdad, hubiera sido un deleite que Osvaldo Pugliese viviera para que pudiéramos verlo –como lo vi con los huelguistas de Ford– junto a sus compañeros jóvenes, tangueros, rockeros y cumbieros, haciendo con su piano malandracas yumberas para la "Negracha", en los territorios de la rebeldía.

Auténtico

"Osvaldo Pugliese al Colón" me fue encargado por los primeros editores en 1985, meses antes del recital que el maestro daría en el gran teatro, al cumplir los 80 años. Para esta segunda edición, que sale en el marco del centenario de su nacimiento, le hice algunos pequeños agregados a manera de actualización, y un breve último capítulo referido a la despedida. Creo que el texto que escribí hace casi veinte años guarda total actualidad, y las respuestas de don Osvaldo en el reportaje que le hice entre el 26 de junio y el 10 de julio de 1985, se han convertido en testimonios históricos.

Al releerlo me han vuelto a la memoria algunas actitudes de Pugliese ante mis preguntas. Rehuía respuestas que pudieran romper con una modestia que la asumía como principio. En cambio, se explayaba cuando creía que sus experiencias podían servir como ejemplo, como docencia, para las nuevas generaciones.

En este sentido, el lector podrá apreciar cómo el maestro insistía en hablar de su lucha en defensa del trabajo para los muchachos de su orquesta en aquellos años duros de persecuciones.

La fuente de "laburo" fue algo sagrado para Pugliese. Es más, integrantes de su grupo fundaron el Sexteto Tango en 1968 por iniciativa –o al menos, con el aliento– del propio Pugliese que, pese al dolor que seguramente lo embargaba por separarse de figuras tan significativas de su típica, privilegió siempre el que ellos pudieran conseguir "laburo" y todo lo humano que representa "laburar".

Esas concepciones ya las traía consigo desde tiempo atrás, por eso en el mismo año en que nació Beba y en que se afilió al Partido Comunista (1936), había participado sin desmayos en la fundación del sindicato de músicos y convocado a la primer huelga de músicos. Beba recordaría, además, aquellos años en que su padre organizó paros en los piringundines y asumió la defensa laboral de las prostitutas rechazando las poses hipócritas de la sociedad paqueta.

En mi libro, pues, he tratado de presentar al Osvaldo Pugliese auténtico, sin despojarlo de su militancia social ni soslayar –como suelen hacer biógrafos que no quieren disgustar a la sociedad dominante– su militancia en el Partido Comunista.

"Ser militante comunista es mi vida, el Partido me enseñó a ser solidario, a luchar contra el imperialismo y por la liberación", me decía don Osvaldo. El jamás me hubiera perdonado que esa militancia no la reflejara en el libro. Y quiero agregar algo más al respecto: lo recuerdo desde mis adolescencias, cuando el maestro era integrante de la célula quince del Partido Comunista del barrio Centro, primero, y del barrio Retiro, después. Allí militaba en un grupo de maravillas donde también estaban integrantes del teatro independiente Fray Mocho, con su director Oscar Ferrigno; el voluminoso e incansable Cavero, tesorero; varios habitantes de los conventillos –ya inexistentes– de la avenida Libertador; Gutiérrez, dirigente del gremio pastelero, y Luisito de Martini, que sosteniéndose con una muleta –porque le faltaba una pierna– salía a pegar afiches por las calles en favor de la candidatura de Alfredo Palacios, al

que en esos comicios respaldaba el Partido Comunista. Lo recuerdo al compañero Osvaldo como entusiasta defensor de la Revolución Cubana en sus inicios (y después), también cuando salía a las calles a vender el diario "La Hora" y a proponer la afiliación a su Partido, del cual –entre otras tantas cosas– fue candidato a diputado. ¡Cuántas cárceles lo encerraron por ser lo que fue! ¿Cómo ocultar, entonces, al Partido Comunista en una biografía de Osvaldo Pugliese si ambos eran inseparables?

En el reportaje, el maestro hizo memoria de las tantas veces que políticos y comisarios le propusieron que abandonara al P.C. a cambio de asegurarle buen traabajo permanente. Pero don Osvaldo era hombre digno, de principios: jamás transó, y esa es otra de las grandes virtudes que las jóvenes generaciones de la rebeldía le valoran.

Recuerdo, también, su último paso por Cuba junto a su compañera Lidia, creo que fue por 1989. Allí estuvimos, yo era periodista de Prensa Latina, y el maestro fue presentado en el teatro Carlos Marx de La Habana, donde acompañó al piano, brevemente, al bandoneonista Rodolfo Mederos, que había sido integrante de su orquesta típica.

Pero para completar el cuadro de autenticidad en torno a don Osvaldo debemos agregar que era un formidable jugador de truco, y jugando al truco jodía, le peleaba a los compañeros, robaba porotos, mentía a más no poder. Era una manera –me contaba Lidia– de descarga emocional antes de comenzar las actuaciones, y jugó en la Casa de Gobierno, en el Concejo Deliberante –donde años después velarían sus restos–, en el Congreso Nacional y, por qué no, en los camarines del Teatro Colón en los instantes previos al gran concierto.

Creador

Natalio Etchegaray, gran amigo del maestro, miembro de la Academia Nacional del Tango y de la Academia Porteña del Lunfardo, comparaba a Pugliese con Picasso: uno ve aho-

ra la paloma de Picasso –decía– y supone que cualquiera la puede hacer, pero no es así. Esa originalidad –agregaba– se ve también en Pugliese, no hubo otro que pudiera hacer esas tres "obras extraordinarias" que fueron "Malandraca", "Negracha" y "La yumba".

Tales formulaciones, en boca de uno de los mayores cultores del tango, resultan un aval, en este sentido, a lo que escribí años atrás en "Osvaldo Pugliese al Colón". Para mí, la citada trilogía tanguera puso un hito en la historia de la música popular del Río de la Plata. "Son tres pivotes –añadiría Natalio Etchegaray– sobre los que se desarrollará el futuro del tango". Y agrega: "Pugliese, a partir de un decarismo inicial, avanza con mucha simplicidad hacia una forma más compleja, donde los instrumentos de la orquesta tocan de distinta manera, marcando cada grupo de instrumentos de modo diferente. Parece mentira –agrega–, pero los bajos y el piano están haciendo una cosa, y los bandoneones y los violines otra. Los músicos no lo podían hacer si él no lo explicaba".

Rodolfo Mederos nos ofrece su definición propia: Hay seres —explicaba– que oyen después que la música ha sonado, son la mayoría. Están los que oyen mientras suena, no son muchos. Y están los que oyen antes de que suene, ese es Osvaldo Pugliese, que ha percibido lo que antes no existía, y por eso compuso "Negracha".

Y no podemos dejar de dar la visión que tenía otro de los grandes del tango y que acompañó a don Osvaldo durante años: Julián Plaza. "Cuando comencé a tocar con él –revela– tuve que aprender todo de nuevo". Porque fue el maestro el que nos hizo ver "la fuerza de lo colectivo", él daba las ideas y los arregladores debían llevarlo a la partitura. Para Julián Plaza, "La yumba" es Osvaldo Pugliese, "es la expresión total del maestro, le pertenece en su totalidad, inclusive el arreglo".

Esa concepción sin egoísmos de impulsar y encontrar la creatividad en cada uno de los miembros de la orquesta, era

muy de Pugliese. Recuerda precisamente Julián Plaza que en los tiempos en que la orquesta daba los recitales en El Nacional, en cada intervalo uno de los músicos tenía que quedarse solo en el escenario ejecutando algo hasta que volviera la orquesta. Cierta noche el turno fue para el contrabajista Aniceto Rossi, quien hizo tales variaciones sobre "Canaro en París" que el mismísimo Pugliese se exaltó y dijo "esto es maravilloso". Acto seguido, hizo subir a la orquesta y sin siquiera ensayar previamente, mandó hacer "Canaro en París" a la manera de Aniceto. La interpretación fue todo un éxito.

Pero no busquemos en Osvaldo Pugliese extraordinarias definiciones teóricas. Yo las busqué, y no extraje más que modestias y emotivas respuestas cargadas de sencillez. "Yo soy solo un laburante del tango, un rasca", señalaba escondiendo otras posibles respuestas. En realidad, y ese ha sido uno de sus rasgos fundamentales, fue un estudioso permanente, como se dijo. Sin embargo, no existe el "teórico" Pugliese, porque su creatividad, originalidad, contundencia y vanguardismo estaba en el resultado y no en sesudas definiciones previas.

Por eso, a Beba, a la hora de indicarle los caminos de la música, le decía: "vos la nota ponela en cualquier lado, hasta que suene bien".

¿Y cuándo sonaba bien una nota, o cuál era la nota indispensable para que el tango suene bien? Eso, solo Osvaldo Pugliese lo podía determinar. En tal sentido, podemos decir que don Osvaldo tenía un olfato creador nato como Eduardo Arolas, más una sabiduría ganada con el estudio tenaz, y una proyección de futuro sustentada en el profundo conocimiento de la realidad que se vivía. Un conocimiento adquirido desde el pataleo infantil por el Villa Crespo del arroyo Maldonado y los conventillos, por la heredad que le dejaron los padres, por los tantos caminos de polvo transitados, por sus militancias políticas y sociales, por los trucos jugados a "rompe y raja", por los recitales convocantes y masivos en los grandes clubes, por sus

pequeños paseítos por la avenida Corrientes o por las grandes giras por Rusia, China, Japón, América latina y la España de Joan Manuel Serrat, por las cárceles acumuladas y en las luchas por el laburo... De todo eso nutrió su creación y pudo decir "esta es la nota". "La yumba", en todo caso, puede ser la síntesis.

Pugliese mamó tango y lo llevaba a cuestas. "Yo he nacido con el tango en el barrio de Villa Crespo, una colmena de tango, café, baile popular, de salones, clubes y academias. Era un chiquilín que me gustaba más hacerme la rabona que ir a la escuela, pero me paraba en las puertas de los cafés para escuchar a Eduardo Arolas y a los profesionales que venían batallando por el tango desde principios de siglo. Mi padre me embufó en la música, y aquí estoy con el tango en las espaldas, los bolsillos y las manos", declaró a un periodista estando en gira por España.

El maestro se orientaba a través de principios muy bien afirmados, incólumes, lo cual, sumado a su extraordinaria intuición y sabiduría acerca de la época que transitaba, lo convertiría en un adelantado a su época.

Mi opinión es que, si logramos meternos profundamente en esa interioridad creadora de don Osvaldo, obtendremos mucha más satisfacción personal al escuchar la belleza de sus composiciones, que enterarnos que, como justos galardones, fue declarado Ciudadano Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires en 1986, que Francia en 1988 lo hizo Comendador de la Orden de las Artes y las Letras, que en 1989 SADAIC y la Asociación de Coleccionistas de Tango descubrieron una placa al conmemorarse los 50 años de Pugliese al frente de su orquesta, que luego obtuvo el Premio Alejo Cárpentier a la Cultura en Cuba, que ha sido nombrado en 1990 académico honorario de la Academia Nacional del Tango, y que hoy sea el artista popular que acumula más placas en su homenaje además de los tres monumentos, uno de ellos en el corazón de Villa Crespo, Drago esquina Scalabrini Ortiz y avenida Corrientes,

otro en Puente Alsina (Lanús) y el otro en Vicente López.

En Japón, la poderosa organización budista laica Soka Gakkai, con doce millones de adherentes, le otorgó el Premio de la Paz. La distinción le fue entregada por el presidente de esa institución, Dr. Daisaku Ikeda, un personaje que valoró a Pugliese hasta colocarlo en el peldaño más alto de la espiritualidad, la solidaridad y la paz. Ikeda y Pugliese se admiraban. A él, precisamente, don Osvaldo le dedicó una de sus tres últimas grabaciones, "Japón luminoso", que junto a "Compañera", dedicada a Lidia, e "Igual que una sombra", todos temas hasta ahora inéditos, son parte del último CD: "Pugliese por Pugliese".

Regreso

Antes de entregar los originales a la editora, visité a Lidia en la avenida Corrientes 3742 de la ciudad de Buenos Aires, el mismo domicilio donde le había hecho en 1985 el reportaje al maestro. La frondosa presencia de cuadros, premios, libros ordenados, mobiliarios cargados de recortes que de todo el mundo guardaba don Osvaldo, hacían demasiado evidente su ausencia: Lidia seguía viviendo adorándolo, rindiéndole homenaje cotidiano; martes, jueves y sábados iba al cementerio a llevarle una flor roja y a conversar con él...

Entré al comedor donde un día me pidió disculpas por atenderme en pijama. Y al lado, en una piecita chiquita, estaba su piano Yamaha, cerrado y cargado de fotografías del maestro, una de ellas al lado de Lidia y Fidel Castro, en La Habana.

¿Cómo fueron los últimos días del maestro?, pregunté. Y Lidia comenzó a contarme entre lágrimas:

"En abril habíamos tocado en San Martín, pero los primeros avisos fueron del 4 de marzo de 1995, cuando fuimos a dar un recital contratado en la plaza de Morón, había un gentío extraordinario, y dos músicos de la orquesta no llegaban, un bandoneón y el contrabajo. Osvaldo jugó al truco, dilata-

mos la presentación esperándolos, y ya cuando subimos al escenario llegó el bandoneonista. Pero el otro no apareció, y fue la primera vez que Osvaldo tocó sin contrabajo, se puso nervioso pero el recital se hizo. Al otro día a la mañana, le iba a servir el café con leche, pero me atajó: –Sentate primero –me dijo, y luego me contó–, ayer en el escenario se me fue de la cabeza el solo de 'Chiqué', como soy profesional, toqué notas hasta que me vino la memoria. Esto se puede repetir, me puede fallar la memoria, puede venirme arterioesclerosis, qué se yo, me puedo morir. Lo que te pido es que ese dia bajes la cortina de la orquesta porque a mi el pueblo me dio mucho y no quiero que se engañe con mi nombre a nadie. Esa fue su voluntad y así se hizo".

Su último recital con la orquesta fue el 14 de junio, Día del Padre, en la querida Casa del Tango. Con "La yumba" dió el teclazo final. Era un sábado, y el martes comenzó a sentir los síntomas de la muerte cercana, el miércoles lo internaron en terapia intensiva y desde su lecho indicaba a los muchachos de la orquesta que debían ir a ensayar porque para el 11 de agosto tenían una presentación en Rosario. "Decile a los de Rosario que manden el bondi acá". Había un contrato luego para un concierto en el Opera de Buenos Aires: "No sé si vamos a llegar", se lamentaba Pugliese. A la sala de terapia llegó Joan Manuel Serrat:

–¿Qué hace acá? Usted tiene que estar preparándose para el recital –le dijo apenas lo vió.

–Maestro, vine a pedirle el tanguito que voy a cantar para sus noventa años en el Colón. No se va a salvar de mí.

–No, no, vaya Serrat, usted tiene que ir a trabajar esta noche...

Hasta en terapia intensiva don Osvaldo tenía la idea fija del laburo.

–Vayan a ensayar "Esta noche me emborracho..." –les indicaba a sus muchachos.

Falleció ese 25 de junio.

¿Cuál sería, Lidia, el mensaje final que nos ha dejado el maestro?, le pregunté:

"Que el ejemplo de Osvaldo lo tome la juventud, que sorteen las necesidades, la pobreza, como lo hizo él, y que estudien y desarrollen su intelecto. Nosotros estuvimos con grandes personalidades de todo el mundo, y todos respetaron la cultura de Osvaldo, sus ideas políticas, su orgullo de ser comunista. Peleó y dejó una escuela musical. La orquesta ya no está, Roberto Alvarez, su primer bandoneón, es ahora director de Color Tango, Alejandro Prevignano es director de la Orquesta de Tango de Lanús, Abel Córdoba continúa cantando, Merendegui está en la orquesta del Teatro Colón, Rivas es violín de la Orquesta de Tango de Buenos Aires y toca con la Beba, Brain y su viola tienen un cuarteto educativo..., a todos Osvaldo les dejó una escuela, una herencia de estudio, de hombre bueno, ese aliento a la creación. Hoy las jóvenes orquestas toman la forma. la orquestación, los arreglos de Pugliese, y Pugliese es un punto de partida. Yo saludo a esos jóvenes que no vivieron la época de Osvaldo, pero que palpitan con su música, con sus partituras creadoras, que respetan sus ideas revolucionarias en lo político y en lo tanguero, que se nutren del ejemplo de perseverancia. ¡Qué más puedo decir! Fue un gran compañero, leal, respetuoso, nos protejimos mutuamente, yo le di mi juventud. Fue el mejor hombre en todos los órdenes de la vida..."

Lidia secó sus lágrimas y mirando hacia arriba, exclamó finalmente:

"¡Si supieras, Osvaldo, que te adoran tanto que hasta te hicieron santo!".

Arturo M. Lozza. Periodista y escritor argentino nacido en Buenos Aires en 1939. Premio Jose Martí de Periodismo (La Habana, Cuba). Autor, entre otros libros, de *Tiempo de huelgas* (1985), *Chile sublevado* (1988), *Las andanzas de Pablo Enríquez y sus encuentros con el Toro Supay* (1990), *La batalla de las ideas* (2003).

1
DE VILLA CRESPO AL COLON

Por allí, por donde después nacería el barrio de Villa Crespo, había solo campo y un arroyo –el Maldonado– que lo atravesaba. El ferrocarril seccionaba la zona con sus vías y hacia 1871, cuando en Buenos Aires arreciaba la epidemia de fiebre amarilla, surcaba esos sitios el "tren de los muertos" que cargaba difuntos desde la ciudad hasta el cementerio de la Chacarita. Marcaría 1888 el fin de tan fúnebre monotonía: ese año el empresario Salvador Benedit entendió que el lugar era el más apropiado para la instalación de una fábrica de zapatos y, acto seguido, el intendente, Antonio Crespo, ordenó parcelar los campos y rematarlos. Los obreros del calzado, pues, fueron los habitantes más genuinos de esa villa que se llamó Crespo. Casuchas miserables brotaron en los aledaños de la fábrica. Después llegaron los conventillos. El más grande de ellos fue el Nacional, mandado a construir por la Compañía de Calzados, y en su paisaje habitacional y humano se inspiró Alberto Vacarezza para escribir "El conventillo de la Paloma".

Villa Crespo era “la orilla", el “bajo fondo” de Buenos Aires, uno de los lugares hacia donde la aristocra-

cia gobernante iría empujando a los inmigrantes más desposeídos que llegaban al país a montones, y allí se mixturaban con la masa laburante despreciada, el malevaje y el pequeño artesano en desgracia. Si, Villa Crespo fue una mezcolanza populosa de trabajadores y de malandrines, de casuchas de infinita pobreza y de conventillos saturados de familias con chicos por docena, de calles de barro y de un Maldonado que empezó a apestar porque hacia su angosto cauce comenzaron a afluir los desperdicios.

Celedonio Flores, el poeta, pintaba el paisaje diciendo:

Fabriqueras, malandras, curdelones,
un matón de verdad de cuando en cuando,
la resaca social de cien naciones,
la miseria y la mugre vegetando.

Ningún burgués gentilhombre se internaba en los parajes del Maldonado. Aquellas eran zonas del obrero, del compadrito, del "scruchante", del levantador de juego, sitio del peringundín y de la fábrica de zapatos.

El tango fue entonces la expresión típica y desprejuiciada de aquel Buenos Aires orillero y trasgresor que se revolvía en la vorágine de un crecimiento anárquico, que abandonaba la época del gauchaje para abalanzarse entre lamentos hacia los tiempos de las industrias, la especulación y las rebeliones.

La oligarquía gobernante, que consideró al tango un alarido profano y un acto insolente de desprejuicio, empezó a planear, como un signo de altivez, la

construcción de un gran teatro lírico que fuera el monumento a la invencible cultura dominante.

Mientras se iban levantando los muros del teatro –que se llamaría Colón–, en el Villa Crespo de 1904 teníain lugar las primeras manifestaciones obreras conmemorativas del Día Internacional de los Trabajadores. En febrero de 1905 fracasaba una rebelión cívico-militar cuyo jefe era don Hipólito Yrigoyen, y el gobierno, como respuesta, decretaría el estado de sitio. Las organizaciones obreras sintieron los rigores de la represión. Pero el país se aproximaba, inexorablemente, a épocas de auge huelguístico.

Entreverado en esos momentos históricos, el tango adquirió contornos y formas audaces. Se lo bailaba como un desafío trazando firuletes danzantes en los tablones del Salón Peracca de Villa Crespo. Angel Villoldo hizo conocer "El choclo", ese tango que las multitudes llevaron a la gloria. Y precisamente el día de su estreno, 2 de diciembre de 1905, nacía Osvaldo Pugliese en una casona de la calle Canning, en la barriada de Villa Crespo.

Tres años después era inaugurado el Teatro Colón. Su estilo arquitectónico era el de un acabado romanticismo francés, la superficie cubierta –signo de grandiosidad– se acercaba a los cuarenta mil metros cuadrados y tenía siete pisos de altura. La magnífica araña luminosa de la cúpula interior pesaba cinco toneladas y en su diámetro de ocho metros brillaban nada menos que quinientas cincuenta lamparitas.

Desde que la primera música deambuló galante por ese palacio –la ópera "Aída", de Verdi– fue cosa

asimilada que ese sitio debía ser el más inexpugnable reducto cultural de las clases y la cultura "superiores". La inauguración del Colón había sido tan memorable como exquisitas las figuras presentes. Dos voluminosos porteros vestidos a lo rococó con tricornios y calzones cortos, hacían guardia al paso del presidente Figueroa Alcorta, de sus ministros, de diplomáticos y de una hilera de empaquetadas damas de la sociedad, entre ellas, la Bouquet Roldán de Alcorta, Inés Cobo de Anchorena, Teresa Urquiza de Sáenz Valiente, María Alzaga de Riglos y Lucrecia Guerrico de Ramos Mexía.

Muchos hijos de esta oligarquía acabarían aceptando el tango, pero recién cuando lo adoptó París. El Teatro Colón, en cambio, le impidió el ingreso por razones de alcurnia.

Cuando Arturo Toscanini llegó a esos recintos para dirigir óperas de Richard Wagner, Osvaldo Pugliese, de pantalones cortos, ejecutaba tangos "de oído" en un violín, y cuando en 1916 el compositor francés Camile Saint Saens arribaba a Buenos Aires para estrenar "Sansón y Dalila", aquel purrete de apenas diez años deslizaba en el teclado de su primer piano el tango inaugural de su carrera de compositor: "Primera categoría".

Osvaldo Pugliese debutó a los catorce años como profesional en el café La Chancha, y en 1924 componía "Recuerdo". Fue cuando le daba los toques finales que lo sacudió una exclamación: "¡Al Colón, al Colón!". Era la voz de su madre que, desde el umbral de la pieza, lo alentaba, emocionada, al escuchar ese tango que marcaría una etapa en la historia de la mú-

sica popular porteña.

Asomaba con "Recuerdo", definitivamente, el gran maestro del tango. Pero jamás dejó de estudiar. Interpretó la música porteña junto al "Francesito" Enrique Pollet en el café ABC de Rivera y Canning, y después en El Parque, de Lavalle y Talcahuano.

El violinista Julio De Caro, que con su sexteto inauguró el tango moderno y signó toda una época, era la figura sobresaliente. Y fue en 1926 que Pedro Maffia, integrante de aquella orquesta típica, se desvinculó del grupo y llamó a Osvaldo Pugliese, pianista, a integrar la nueva agrupación junto al primer violín Elvino Vardaro. Tres años Pugliese fue absorbiendo conocimientos con Pedro Maffia y con la influencia decisiva de Julio De Caro. Hasta que en 1929 Pugliese y Vardaro formaron su propio conjunto.

La década del '30, tras el golpe de Estado del general José Félix Uriburu, marcó el período más negro de la historia del tango. Cerraron fuentes de trabajo, los músicos "corrían la coneja", pero el Teatro Colón –acumulando gruesos déficits a la comuna capitalina– mostraba un esplendor que no se condecía con el desgraciado cuadro que ofrecía el país.

Es por esos años que se inicia la etapa del Pugliese sindicalista y político. "Picaba" aquí y allá, iba adonde consiguiera "laburo". Formó un efímero dúo de maravillas con el violinista Alfredo Gobbi, participó en las orquestas de Roberto Firpo, Miguel Caló y otros, acompañó al piano a los cantantes Charlo y Adhelma Falcón, y en 1935 Pedro Láurenz –otro de los grandes en el sexteto de Julio De Caro– formó su propia orquesta

y llamó como pianista a Osvaldo Pugliese.

En ese 1936, junto a otros ejecutantes funda el primer sindicato de músicos y, al poco tiempo, se afilia al Partido Comunista. Desde entonces, su lucha por el tango y la cultura popular se entrelazan con las reivindicaciones gremiales y con las luchas por la liberación de su país.

En 1939, por fin, comienza a dar forma a su propia orquesta. Ya era, y lo siguió siendo con mayor autoridad aún, uno de los grandes compositores. Ni él supo cuántos tangos, milongas, canciones, rancheras y valses compuso, pero seguramente superan el centenar.

El primer disco lo grabó el 15 de junio de 1943; de un lado estaba "El rodeo" de Agustín Bardi, y del otro, "Farol", de Homero y Virgilio Expósito, que cantó el inolvidable Roberto Chanel. Pues bien, desde aquella fecha, Osvaldo Pugliese con su orquesta típica grabó más de cuatrocientos títulos.

Entre sus tangos más renombrados figuran "Recuerdo", "La yumba", "Malandraca", "A Agustín Bardi", "La Beba", "Cardo y Malvón", "Negracha", "Para Eduardo Arolas", y los valses "Navidad", "Retoño"... Ni en las prisiones dejó de componer.

¿Cuántas veces lo llevaron preso a Osvaldo Pugliese por su militancia política y gremial? Tampoco él lo recordaba, pero más de diez veces, con seguridad. Eran épocas en que durante las presentaciones de su orquesta, el piano aparecía vacío y con una flor roja sobre el teclado, porque el "troesma" estaba "de vacaciones" en la prisión de Villa Devoto. Entonces, de vez en cuando, aparecían pintadas las cuatro caras del

obelisco con una leyenda que denunciaba: "El tango está preso, libertad a Osvaldo Pugliese". Nunca los represores pudieron "doblar" a Osvaldo Pugllese. Tampoco tuvieron éxito los mercachifles y acomodaticios que pretendían garantizarle una vida cómoda a cambio de que abandone su ideología marxista. El maestro fue siempre un inquebrantable.

Homenajeó a la paz en "No juegues a la guerra", al preso político en "Picaneao", a los trabajadores en "Amigo camionero" o en "Juanito Laguna, obrero metalúrgico", a su muchachada tanguera en "Casita de mi barrio" o "Recuerdo", a Cuba socialista en "Milonga para Fidel".

Y en los años '40, con el nuevo resurgir del tango, la orquesta típica de Osvaldo Pugliese se convirtió –junto a las de Aníbal Troilo y Juan D'Arienzo– en una de las estrellas del firmamento porteño. En cada presentación, multitudes se abalanzaban a ver y escuchar al "troesma". Y desde los sitios donde antes palpitaban los "bajos fondos", desde las muchachadas de la esquina, en los clubes del barrio, en las milongas del pueblo, empezó a multiplicarse aquella exclamación admirada de su madre: "¡Al Colón, al Colón!".

Así se empezó a expresar el pueblo, así empujó para abrirle camino hacia el Colón. Hasta que el bastión de la "música culta" fue tomado el 26 de diciembre de 1985, pocos días después que el maestro cumpliera 80 años. La típica de don Osvaldo Pugliese ocupó el escenario mayor y se mandó con un repertorio que se extendió desde Cobián hasta Rovira. Comenzó con "Arrabal" (José Pascual) y siguió con "Los mareados" (Cobián y Cadícamo), "Después" (Gutiérrez y H. Man-

zi), "Quinto año" (Tavere y Tarantino), "Chacabuqueando" (de su primer bandoneón Roberto Alvarez), "A Evaristo Carriego" (Eduardo Rovira), "Melodía de arrabal" (Gardel y Le Pera), "Almagro" (Vicente San Lorenzo), "Recuerdo" (Osvaldo Pugliese), "Chiqué" (Brignolo), "Copacabana" (Julio De Caro), "Canción de Buenos Aires" (Azucena Maizani), "Contame una historia" (Eladia Blázquez y Mario Iaquinandi), "Protocoleando" (Osvaldo Pugliese), "Mala junta" (Julio De Caro y Pedro Láurenz), "Milonga para Gardel" (Viviani y Sanguinetti), "Desde el alma" (Rosita Melo), "La mariposa" (Pedro Maffia), "Toda mi vida" (Troilo y Contursi), "El encopao" (Osvaldo Pugliese), y con "La yumba" culminó un recital que hizo estallar de júbilo al tango y su historia.

2
UNA ORQUESTA DE "ROMPE Y RAJA"

La orquesta de Osvaldo Pugliese nació el 19 de agosto de 1939, y fue la de más larga trayectoria en la historia del tango: 56 años.

Debutó en el café El Nacional, la "catedral del tango". Integraban ese primer conjunto los bandoneonistas Enrique Alessio, Osvaldo Ruggiero y A. Bonet, los violinistas Enrique Camerano, Julio Carrasco, Jaime Tursky y Antonio Pulcio, Aniceto Rossi iba al contrabajo y cantaba Amadeo Mandarino. En el piano, por supuesto, el maestro.

Pasaron por el conjunto de don Osvaldo figuras trascendentes: los cantores Roberto Chanel, Alberto Morán, Augusto Gauthier, Jorge Vidal, Miguel Montero, Jorge Maciel, Gloria Díaz y María Graña; los bandoneonistas Arturo Penón, Daniel Binelli, Julián Plaza, Rodolfo Mederos, Ismael Spitalnik, Jorge Caldara y Víctor Lavallén, los violinistas Emilio Balcarce, Simón Bajour y Hermes Peressini, entre tantos otros músicos.

Con esa orquesta irrumpe don Osvaldo en la gran década del '40, enriquece el tango, lo trasforma partiendo de la fulgurante experiencia del sexteto de Ju-

lio De Caro y lo lanza a la nueva época.

No quedó don Osvaldo añorando los tiempos de la "guardia vieja", los años del compadrito, del patio del conventillo, del arroyo Maldonado sin entubar, que eran las "orillas". No. Los evocó y le sirvieron de fundamento para construir la música popular moderna de Buenos Aires. El país había cambiado, en sus entrañas crecían las respuestas del pueblo a aquella década infame de los años '30, de la oligarquía gobernante. Por lo tanto, también otro debía ser el tango. Muchedumbres acompañaban a la orquesta de don Osvaldo que iba conquistando los barrios, los clubes, los escenarios vecinales, las radios. Memorables fueron muchas de sus presentaciones, como aquellas que se iniciaban cuando el locutor de Radio Splendid decía: *"Tango, rumor esquinero que se bebe hasta las eses, sonido de un nombre entero. Se llama Osvaldo Pugliese"*, y estallaban las ovaciones mientras la orquesta arrancaba con "La yumba" y Ruggiero se agachaba, mechón indicando el suelo, para arrancarle al fueye un girón de sentimientos.

Al principio, aquella orquesta fue un rejunte de músicos que buscaban trabajo (al menos, así lo recordaba don Osvaldo), pero su evolución hasta imponer un estilo fue toda una perfecta continuidad. Ninguno de sus integrantes fue un erudito. Ni la erudición ni el virtuosismo fueron metas ansiadas por el maestro. ¿Qué, entonces?

En el respiro de los ensayos pude conversar con integrantes de la orquesta, siempre tratando de desentrañar esos secretos de la creación tanguera y del estilo

puglieseano. Roberto Alvarez, primer bandoneón y arreglador de la orquesta, me hizo una reflexión muy sustanciosa:

"Osvaldo no busca al virtuoso, quiere que el intérprete lleve el tango adentro. Por supuesto que requiere y se exige estudio. Pero, por ejemplo, cuando yo hace ya varios años me presenté a probarme, me había preparado minuciosamente, había aprendido perfectamente dos o tres piezas. Yo venía de Chacabuco. Y don Osvaldo me escuchó, no hizo ningún comentario, pero inmediatamente me pidió que tocara un tanguito de 'rompa y raje', como dice él, y creo que fue esa última interpretación mía lo que decidió que yo ingresara a la orquesta. ¿Por qué? El maestro buscaba que yo tocara algo 'a la parrilla', sin preparación, para comprobar qué tenía yo de tango en mi manera. Don Osvaldo quiere ver si hay tango adentro de uno y si lo sabe expresar con su instrumento. Y para eso, no hay como él: él es tango, lo lleva en las entrañas. Entonces, lo que yo te digo es esto: muchas veces, cuando el músico es un profesional y cuenta con toda la técnica habida y por haber, es difícil acoplarlo a la orquesta. Pero un músico como yo, que venía de afuera, que estaba sin vicios y dispuesto a escuchar, a aprender, podía acoplarme mejor a una orquesta que no necesitaba el virtuosismo para ejecutar, porque no hay pasajes tremendamente difíciles. Pero lo que si es muy difícil es el estilo, los 'rubattos' que hace la orquesta y esas atropelladas que deben concretarlas a la vez todos los instrumentos como si fueran uno solo. Eso es lo difícil. O también

hacer el marcado como él lo pide, o el 'strapatto' donde hay que poner el bandoneón con todo. Es decir, la forma de ubicar las notas, de hacer los solos instrumentales, el 'arrastre' que reclama, todas esas cosas bien tangueras que él tiene, eso es lo difícil. El 'strapatto', por ejemplo, que es ese arrastre violento de los bandoneones que se cierran y que hacen vvfffooóm *mientras, al mismo tiempo, él hace el arrastre en el piano con la escala rápida de la mano izquierda. Y ese sonido sale bien* vvfffoooóm, *bien tango, bien canyengue, y eso es de él, de don Osvaldo y de ningún otro. A los violinistas, por ejemplo, los pone en la orquesta pese a que vienen de haber estudiado el clásico, y él los va convirtiendo en violines tangueros. Yo no quiero decir que el estilo de don Osvaldo para enseñar sea el único, pero es el mejor o uno de los más importantes. Acá, en la sala de ensayo y en el escenario cuando tocamos, está presente todo el tango. Cada uno de nosotros podrá después interpretar cualquier cosa, lo que le guste, pero con seguridad que tocará siempre en el mismo estilo. Ese estilo yo ya lo llevo en el alma, quedé sellado. Yo hago arreglos –es un sueño haber llegado a ser primer bandoneón y arreglador de esta orquesta– y me enamoro de una forma y pongo cositas que a veces nada tienen que ver con el tango. Pero entre todos, lo pulimos, lo corregimos y a veces el maestro borra cosas de la partitura porque ha llegado a la conclusión de que la esencia del tango está en otra manera, en otras notas".*

Alejandro Prevignano –otro de los bandoneones de la orquesta– también nos dió su enfoque sobre el per-

sonaje y la orquesta: *"Aquí, en la orquesta, se convive con lealtad, se siente un clima muy lindo, y esas cosas humanas son importantes para mantener una estructura orquestal. Don Osvaldo parece uno más entre nosotros. Pero no nos engañemos: es su forma de ser lo que caracteriza el estilo. El vuelca sus conocimientos a un nivel total y a todos da oportunidades. Y puedo decirle que el estilo es bravo para hacerlo con el marcado que quiere don Osvaldo. Hay que tomar la iniciativa que pregona desde el piano y tratar de estar lo más cerca de él para amalgamarse. Se marca el primer y el tercer tiempo, y el estilo total lo va dando don Osvaldo con los contrapuntos y con sus cosas de privilegiado del piano. Nosotros quedamos marcados y eso creo que es importante porque mantiene vivo un estilo popular que ya es tradición pese a que hay algunos que pretenden que se pierda. Por ejemplo, hay conjuntos muy coherentes, pero muchas veces ejecutan para escucharse a sí mismos o para que escuchen ciertos sectores. Para nosotros, en cambio, es el pueblo el que determina si una cosa es buena o mala. Y justamente, esa relación de don Osvaldo con su pueblo es otra de las cosas que entra en la mitología del tango. Su estilo motiva, impacta, llama, llega, da fuerzas y a nosotros mismos nos fortalece para que empujemos todavía más para adelante. Y ahí enfrente tenemos el espejo del público: cuando ese público se calienta, nos trasmite la corriente y nos calentamos todos. Sí, el tango es como una corriente eléctrica..."*

De todos modos, para desmenuzar los por qué, hay otros motivos además de los musicales y de los

eléctricos en la relación público-orquesta. El maestro Pugliese cuidaba a su orquesta como a una hija mimada. Luchaba para no dejarla sin sustento, sin laburo. En los años más duros de la represión, cuando los gobiernos lo censuraban, o no lo dejaban ingresar a los estudios de televisión y le impedían el acceso a los clubes y a la radio, él iba a pelear hasta a los despachos oficiales. El trabajo para sus muchachos lo sintió como algo sagrado.

Si uno asistía al ensayo de su orquesta, lo primero que saltaba era que don Osvaldo era tan bromista y lunfardo como el que más. Fue su manera de ser, una manera –además– que se complementaba con el respeto a los músicos, a la gente. Y si Pugliese ha sido un ídolo, lo ha sido por su estilo de ejecución, pero también por ese cariño que trasmitía hacia el ser humano, y por ese culto sin rebusques a la amistad.

Su contrabajista, Amílcar Tolosa, me decía que don Osvaldo *"produce en nosotros respeto porque, además, es un militante de la vida: dirige, compone, toca el piano, es arreglador, estudia el instrumento dos horas diarias, sale todos los días a darse unos paseítos por el barrio, lee muchos libros y tango, es presidente honorario de la Casa del Tango, es candidato a diputado, tiene actividad gremial. Don Osvaldo está en todas, parece Patoruzú".*

La orquesta no era para Pugliese una fuente de ganancias al estilo capitalista. Jamás utilizó a sus músicos como medio de lucro. De acuerdo a sus principios, los integrantes del grupo fueron partes de una cooperativa: el dinero que se recibía por las actuacio-

nes se dividía en porcentuales equitativos, que iban de acuerdo con la responsabilidad de cada uno.

Y por todas estas razones es que esa orquesta ha sorteado mil dificultades –inclusive la represión– y se ha mantenido firme durante más de medio siglo. Es posible que no haya en el mundo otra orquesta de música popular que haya transitado tanto tiempo la historia de un país.

3
LA YUMBA

Pugliese era así, como el tipo de la esquina, como el vecino del zaguán. "Yo no tengo aparato", me dijo cierta vez. Pero por dentro, en el fondo de esa figura flaquita con lentes de miope, envuelto en traje cruzado, había un volcán de tango que estallaba.

Su vena palpitante está, por ejemplo, en esa melodía de cuerdas de "Corazoneando" y en la música doliente de "Una vez". Su vitalidad se hace sonidos y compás en "Negracha", "Malandraca" y "La yumba". trilogía que abrió los rumbos del tango de vanguardia.

Sí, Osvaldo Pugliese fue una figura que marcó rumbos. Lo hizo ya en 1924 creando ese "Recuerdo" que por muchos años fue lo más avanzado del tango. Puso allí un diálogo entre bandoneones que representa una de las cumbres melódicas de la tanguística. Al escucharlo, ¿cómo la muchachada podia no gritarle "¡al Colón!"?

Pugliese estudió música desde purrete, y siguió estudiando siempre porque, como él decía, "tengo todavía mucho que aprender".

En su rica trayectoria asomaron momentos extraordinarios, únicos. Uno de ellos fue cuando logró reflejar con tonalidades quejumbrosas o con ritmos ofensivos, insolentes, y con toda la "pólvora", el tiempo nuevo que emergía en la década del '40, la vertiginosidad del Buenos Aires que llevaba todavía modalidades canyengues, pero matizadas ya con impulsos de motores, de norias, pavimentos, aglomeraciones fabriles, letreros luminosos, tráfico, explotación, conflictos sociales, otras esperanzas y nuevas reivindicaciones. Y todo eso lo convirtió en tango porque, como bien lo señaló Raúl González Tuñón, el maestro "tiene el ritmo en el alma y los pies en la tierra".

Por eso pudo, por ejemplo, tomar "La mariposa" de Pedro Maffia y trasforrnarla basándose en arreglos de Julián Plaza. Primero, le quitó todos aquellos melancólicos giros de una época, y luego le inyectó una dosis total de orquestación, otra dosis de "polenta", le introdujo arrastres y "rubattos", y convirtió a aquella mariposa voladora de la década del '20, en una muestra contundente del tiempo que se vivía. Digamos, de paso, que Pedro Maffia había sido director de un grupo extraordinario que tuvo a Osvaldo Pugliese como pianista, a Aníbal Troilo y Ciriaco Ortiz como bandoneones y Elvino Vardaro al violín.

La orquesta de don Osvaldo se fogueó ejecutando en esos barrios que crecían. El barro y la huella que habían sido los paisajes de Agustín Bardi, o de Juan Carlos Cobián y Eduardo Arolas –nombres queridos par el maestro– se cubrían de casuchas proletarias con un trasfondo de chimeneas y de humo contaminante.

En esos nuevos parajes estaba asomando la Argentina del futuro, al compás de ritmos quebrados, truncos, de retrocesos y de abruptas erupciones, ritmos con "pólvora", con "polenta". Y don Osvaldo "pescó" ese algo misterioso y a la vez potente de su nuevo Buenos Aires, por eso se convirtió en un audaz en el uso de la síncopa y el contrapunto, le acentuó el primer y tercer tiempo al compás siguiéndolo con el arrastre percusivo del piano y fueye, y los arcos golpeándole a las cuerdas. La fuerza que obtenía ese embate orquestal fue único en la historia del tango. Y a esa música Pugliese le dió un nombre que también es creación: "La yumba".

Y "La yumba" fue un himno, hizo temblar de emoción a un pueblo que se sintió interpretado. Yumba había en las explosiones de entusiasmo que despertaba la orquesta típica del maestro en sus presentaciones en Bomberos de Echenagucía, en Terremoto de Barracas, en Glorias Argentinas, en La Armonía, en los clubes Atlanta, Racing, Independiente. Yumba era lo que flotaba en ese ambiente de protesta social, que encontró don Osvaldo cuando fue a la fábrica Ford, tomada por sus obreros en 1985, para abrazarse con los huelguistas.

"La yumba" marcó el estilo culminante de Pugliese pero, como se dijo, fue parte de una trilogía admirable que se completó con "Negracha" y "Malandraca".

No es frecuente escuchar "Negracha", pero es un tango que perdurará en la historia. Su música empieza calma, con las cuerdas deambulando con notas graves. Y desde esa gravedad es que va apareciendo –pa-

ra luego convertirse en prepotencia– un ritmo con síncopa que marca el 1 y el 3 del dos por cuatro, que se trasforma en escalas ascendentes, que de repente empieza a deshacerse como si las notas se rompieran, se metamorfosearan en cacareos de gallina, se desfiguraran y volvieran a destellar reducidas y en otro lado. Y por fin las sonoridades llegan a su culminación tartamudeando con trasfondo de escalas del piano. Al promediar la creación parecería que la calma se impondrá, pero es solo la pausa de la "Negracha", y enseguida llega la vorágine de sones y de ritmos a toda orquesta, cuerdas y fueyes chillan y, como una burla, este tangazo concluye en un firulete de bandoneón que bien podría ser la garabateada firma del maestro.

Y el mismo estilo aparece aun más perfeccionado en "Malandraca". Con su partitura a golpes de cuerdas y teclazos, los violinistas se olvidan de Nicoló Paganini, porque en el pentagrama de don Osvaldo están impresas redondas y semifusas que son una insolencia a las normas preestablecidas. Toda la música de "Malandraca" da la impresión de que fuera un quebradero de huesos o, mejor dicho, una quebradura de viejas normas que van muriendo a "strapattos" en medio de ritmos temáticos que se reiteran, que insisten en aparecer, que se convierten en remolinos de airadas y tajantes discusiones entre las cuerdas y los fueyes.

En mi opinión, estas tres creaciones indicaron el camino del tango que empezaría a imponerse veinte años después. Por supuesto, "La yumba" es, de los tres, el que tuvo mayor aceptación popular. Su estreno tuvo lugar en el Picadilly, en 1947. Osvaldo Ruggiero,

que era el primer bandoneón de la orquesta, tenía tan solo 22 años. Aquellos momentos sublimes del recuerdo reaparecieron en la Casa del Tango, cerquita del Abasto, de la cual Pugliese fue presidente honorario. Fue cuando el viernes 16 de agosto de 1985 se presentó allí el Sexteto Tango, que integran ex miembros de la orquesta de don Osvaldo: los mismísimos Ruggiero, Lavallén, Plaza, Balcarce, "Cacho" Herrera y Alcides Rossi (h), quienes invitaron al "troesma" a que se incorpore al conjunto, también subieron al escenario Daniel Binelli –que fuera bandoneón de don Osvaldo– y el por entonces nuevo primer fueye de la orquesta, Roberto Alvarez. Y allí, los nueve se lanzaron a interpretar una yumba cargada de historia, de ganas, de entusiasmo, con lágrimas y con alegría, quizás una versión única, irrepetible.

4
SINFONIA TANGUERA

Ensayo de la orquesta típica de Osvaldo Pugliese, el 8 de agosto de 1985

Llegué puntualmente a la vieja edificación del profesorado de música de la calle Sarmiento, pregunté por él y me mandaron al buffet del primer piso. Allí estaba, sentado a una mesa de café, con un periodista que le ponía el micrófono encima buscando que le explicara por qué y para qué era candidato a diputado. Respondía bajito con voz afónica y sin esmerarse en decir cosas importantes. Decía lo que sentía y eso era suficiente. Expresaba su bronca porque no se desmantelaba el aparato represivo de la dictadura. Además –agregaba– "aquí lo que hay que hacer es suspender los pagos de la deuda externa, resistirse al Fondo Monetario Internacional y darle laburo a la gente". Hasta que por fin tuvo noción de que se hacía tarde, despidió al periodista, me tendió la mano, pidió que lo acompañara, bajamos por unas escaleras de mármol blanco ya desgastado, y enfilamos en dirección a la sala del fondo.

Cuando abrimos la puerta, los sonidos de violines y bandoneones se precipitaron al exterior. Volvimos a encerrar las notas en el recinto de ensayo y el maes-

tro, como si fuera uno más, como si no fuera Osvaldo Pugliese, y mostrando en solo un gesto que para él los halagos solo sirven para introducirlo aún más en su modestia, fue a buscar una silla y me dijo "sentate, ponete cómodo". Ya estaba allí, a un paso de los componentes de la orquesta típica, entre ellos. Asistiría a un ensayo general. Encendí el grabador. Los nueve ejecutantes y los dos cantores ya hacía rato que estaban atiborrando el ambiente con sonoridades. Solo faltaba que el maestro se sentara en el taburete.

Don Osvaldo se quitó el sobretodo y el echarpe, los ubicó sobre la caja del piano y, enfundado en un trajecito azul cruzado –que dejaba ver un pullover gris con cuello cerrado– revolvió partituras, eligió una y se acomodó ante el teclado. Fabio Lapinta –tercer bandoneón– lanzó un silbido como queriendo advertir que "impere la calma que llegó el maestro", Amílcar Tolosa –el del contrabajo– antes de hacer silencio alcanzó a decirle al violista Marey Brain "atención al arrastre" y don Osvaldo, como si toda la orquesta fuera una sola persona, mandó: "che, vamos a hacer 'Melodía de arrabal' ".

El ensayo ha comenzado. Las fintas de los violines se adelantan y de pronto todos los instrumentos zumban desordenadamente. Pugliese teclea el la... la, la, la, repetidas veces hasta que aprieta un acorde, roncan a su vez los bandoneones como desperezándose, y el contrabajo comienza a largar un goteo de redondas graves que estallan espesamente en el ambiente, "así estirando" indica Osvaldo Monterde con su primer violín, y poco a poco las músicas de uno y de otro

empiezan a buscarse entre sí, se van acoplando, encuentran sus armonías, se tejen, van metiéndose en los huecos vacíos que aguardaban, y Abel Córdoba, el cantor, se ubica en el centro del círculo de aquello que ya es el sonido único de una orquesta. Gira su rostro el maestro y, como los demás entienden que don Osvaldo mira para comprobar que todo está en orden, dejan cesantes los sonidos por un instante, se concentran en la partitura que cada uno tiene desplegada en el atril, y aguardan. Hasta que se escucha el cuenteo del maestro: "un, dos, tres...", y arranca "Melodía de arrabal".

La sala está pletórica de sonidos, el piano descubre su dolorosa desafinación, pero el maestro lo machaca, lo machaca y lo machaca hasta que el oído se acostumbra y la desafinación se acopla por hábito. Las notas rondan de un lado a otro y uno tiene la sensación de que está dando vueltas en una calesita. Irrumpe en el concierto Abel Córdoba sosteniéndose una oreja con la mano derecha. "Barrio plateado por la luna...", canta, se inclina hacia adelante, pasea mirando a cada ejecutante, hasta que la armonía empieza a descuageringarse, a descolocarse, a desafinarse, se diluyen las notas, se mezclan voces contrariadas. "Lean bien los pasajes, que están haciendo despelote", aconseja Roberto Alvarez –primer bandoneón–, "¿ahí va la voz?", pregunta Abel Córdoba al violín Gabriel Rivas. Y Gabriel Rivas, violinista, le responde deslizando el arco exactamente por el re menor con el cual deberá entrar el cantor; no se sabe quién advierte más allá que salió mal la "Melodía de arrabal" porque, en la parte que

correspondía, no se hizo "el silencio de la redonda". ¡A comenzar nuevamente!

"Vamos, de nuevo la segunda parte", ordena el maestro. Empieza él con el teclado, lo siguen los bandoneones y con tantas ganas que cuando entran las cuerdas apenas si se escuchan. "Barrio plateado por la luna...", Abel Córdoba lo repite dos, tres veces. "La segunda suave", indica Pugliese sin siquiera darse vuelta. Y de pronto, el tango vuelve a diluirse, todos a la vez hacen indicaciones, el final no sale bien, no. Machaca insistentemente don Osvaldo en su piano, así, así; "vamos", manda, vuelve a interrumpir, golpea dos acordes, "así, así, ta ta táaa, empezamos: un, dos, tres...". "Barrio plateado...", canta Abel Córdoba; aparece insólitamente un llanto de bandoneón y una variación de solo de cuerda que se encaja perfectamente en un vericueto. Se acerca el final, crece desde el silencio el golpe rítmico combinado de piano y bandoneones, los violines saltan por encima y el contrabajo tira gotas oscuras. Fin. Ahora sí, "Melodía de arrabal" quedó.

Resulta extraño al oyente la ausencia de aplausos, y que solo hayan empezado a surgir voces y chanzas entre músicos que –en esos instantes de descanso se comprueba–, no son volubles fantasmas del sentimiento, no, resultan tipos comunes que hasta dicen alguna palabrota entre signos de admiración. El maestro es parte de esa ruptura del encantamiento, también él avanza en el barullo introduciendo alguna expresión lunfarda mientras busca partituras. Luego indica: "Vamos a hacer 'Calor de hogar' ".

Hurgan todos las partituras entre el montón que se desborda por el suelo. Los violines afinan largando tirabuzones punzantes por el aire hasta que otra vez son arrastrados por las bocinas de los bandoneones que imponen un lleno total al recinto. Se hace el silencio breve y el maestro marca "un, dos, tres...". El dos por cuatro surge de inmediato, el pie izquierdo de Osvaldo Pugliese hace rebotar los ecos con golpes en el piso y parecería que los sonidos, después de un zarandeo, van encajándose y encarrilándose a la meta. Pero desde la zona del contrabajo se escucha gritar de repente "no, no", y el embrujo se rompe nuevamente. "Es la menor, la menor", indica otro (y no se sabe si lo dirán en cargada o en serio), brotan risas, murmullos. ¿Dónde quedó la música, muchachos? Amagan empezar los violines sabedores –muy a pesar del bandoneón– de que al final sus melodías señalarán los momentos más sentimentales del tango. "No, así no va", interviene el maestro que se levanta, se coloca las manos en los bolsillos (¿un signo inconsciente de demostrar que no tiene la menor intención de agredir a nadie?) y se dirige a hacer indicaciones al bandoneón Roberto Alvarez y al violín Osvaldo Monterde. Regresa al piano, el ensayo se extiende, entra al círculo el cantor Adrtián Guida con fulgurantes pantalones blancos, y sus líricos sostenidos son apuntalados por sones de teclas. Canta "Calor de hogar" y recuerda que "el lucero de la tarde nuestra boca vió juntar...".

Sin embargo, lo escuchado hasta ese momento apenas habían sido ceremonias inaugurales o las fintas previas a momentos más sublimes. Porque don Os-

valdo mandó a los pocos minutos introducir en el ensayo un arreglo al flamante "Protocoleando". Y entonces empezó el violín de Monterde, se sumaron los otros violines –Fernando Rodríguez, Diego Larrendegui y Gabriel Rivas–, y el ambiente fue acariciado por unas notas expuestas en curva, partiendo del agudo y zambulléndose en los graves. Don Osvaldo acompañaba, pero no aguantó por mucho tiempo, algunas corcheas le lastimaban el oído. "De nuevo", ordenó. Se hizo la música y cuando a media voz entraron a tallar los bandoneones, no estuvo conforme el maestro. "Así no va", exclamó.

Otra vez vez la zambullida de Monterde; el maestro dispersaba los dedos con suavidad sobre el teclado y sus armonías abrían camino a un diálogo de violín y bandoneón dirigido a impactar delicadamente en mi sistema nervioso. Pero "Protocoleando" no estaba saliendo como quería don Osvaldo. No hizo, sin embargo, ningún gesto, solo que agotaba sus ganas de gritar tecleando a latigazos escalas de agudos a graves y de graves a agudos, totalmente fuera de programa. Hasta que cesaron sus dedos y dijo: "¿Qué pasa? No se oye". "Hay que hacer un mi bemol", aconsejó alguien. "Así las cosas no pueden salir bien", añadió otro. Pero Monterde parecía embelesado por su propia melodía. Había que poner orden. El maestro, dándose vuelta, dispuso: "Paren las cuerdas; los bandeones ¿pueden esperar? Vamos, de nuevo, vamos pero sin los bandoneones; los violines, solo los violines". Y la zambullida del agudo al grave fue esta vez un golpe bajo al sentimiento, una profundidad que penetraba la

piel. “Eso, eso –exclamaba Pugliese–, como en ‘La mariposa’”. Fueron instantes de satisfacción. “Ahora todos”, añadió. Y escuchar ese trocito de música fue una sublimidad. Los violines se enchufaban en el alma, se escabullían luego con una gambeta y se trasformaban en palpitación al haberse introducido el piano y un bandoneón en un progresivo acentuamiento del primer y tercer compás, que culminaba finalmente en un clásico ritmo. Allí estaban las esencias, esa mezcla pura de compás de barrio con la melodía más tocante y profunda: en ese fraseo podía verificarse la inexplicabilidad de un acto artístico, la magia de Osvaldo Pugliese.

Tuvo que llegar el descanso. Los músicos hablaban como si nada, como si lo hecho no hubiera sido un acto de encantamiento; y mientras el violinista Fernando Rodríguez jugaba con el piano improvisando jazz y “Para Elisa” de Beethoven, los demás iban saliendo a beberse un cafecito.

Los vetustos atriles de madera parecían quijotes en medio de la llanura, alrededor se desparramaban las sillas sosteniendo estuches, violines, bandoneones abandonados, y una mezcolanza de echarpes, sacos y algún paraguas. Así como se lo veía, sin músicos y sin sonidos, era un habitáculo común, de seis por seis, triste, carente de peculiaridades.

Pero en uno de los rincones aguardaba “Copacabana”, tango ilustre de Julio De Caro. Apenas retornó Pugliese, tomó esa partitura. “Copacabana”, confirmó. Otra vez el murmullo de papeles, voces, cuerdas, sillas arrastradas hacia el lugar exacto, ronquidos de

bandoneón, palabras aclaratorias con dedos que recorren los pentagramas. "¿Ya están las cosas en orden?", gira la cabeza el maestro. "Un, dos, tres...". "Copacabana". Pero no: "no hay nada, nada de lo que ensayamos el otro día, no hay ni un matiz en lo que están tocando", frena el maestro, se levanta, mete las manos en el bolsillo, parece cabrero: "El acento ¿se olvidaron?". Hace indicaciones sobre la partitura. Repiten: "Un, dos, tres...". Manda a parar. Continúan luego. Suspenden. "No, así no va". "El acento, el acento". Otro indica "hagan el arrastre". Osvaldo Pugliese se acerca al contrabajo: "Tiene que ser así: tarará, la la lá", explica con las manos en el bolsillo. "La, lará, lará. Vamos 'Copacabana', de nuevo", y arrancan por cuarta vez, nos invaden los ritmos, los músicos se arrebatan, hay embriagación colectiva, los botines lustrados de Lapinta y las botas de gamuza de Rivas taloneán el piso al compás, los misterios del tango canyengue brotan de las baldosas, flotan corcheas que se chocan en los "rubattos" y "strapattos", precipicios de pequeños silencios estallan en la cúspide como destellos sincopados que abren paso a la erupción del volcán, el pie izquierdo del maestro sigue llamando al dos por cuatro, y el recinto parece que no va a aguantar esa catarata de riquezas musicales. A Osvaldo Pugliese solo se le ven la espalda y dos manos que van y vienen como patas de ñandú que escapan por las teclas, Roberto Alvarez (bandoneón) mira concentrándose en el piso e hincha los labios hacia adelante, Fabio Lapinta aprieta y abre el fueye, Alejandro Prevignano hace que cada nota de su bandoneón sea un

rendinmiento de honores a su antecesor Arturo Penón, Osvaldo Monterde está como enchufado en la silla y su violín es un brote que alimenta a su arco en flor, Fernando Rodríguez es Mefistófeles flaco y de barbita que extravía sus ojos en la nada, Diego Larrendegui es una estatua sinfónica que destila notas en lunfardo, Gabriel Rivas –dejando al descubierto sus dos dientes de laucha– se hamaca con el violín hasta èl techo, Marey Brain arma estructuras con su viola y respalda los bajos de Amílcar Tolosa que, empecinado, sigue largando espesas burbujas que estallan en compases graves que quedan por los caminos. Es la sinfónica tanguera del maestro, a plena ebullición, que construye su catedral profana y va a llegar a la cúspide. Las patas del ñandú marcan teclas y colocan ladrillos aquí y allá, tan tan, tan tan, un firulete de violín, un rezongo de bandoneón, un globo de contrabajo, una apoyatura de viola, y un final a toda orquesta que termina en la cumbre, con un grito de "¡fenómeno!", y con la vieja Clodomira que, escoba en mano, abre la puerta del recinto, deja escapar las notas y amenaza con barrer partituras si no se desaloja la sala del profesorado. El trabajo ha concluido.

5
COMO QUIEN CAZA PAJARITOS

Reportaje a Osvaldo Pugliese,
realizado en tres jornadas, entre el 26 de junio
y el 10 de julio de 1985

El maestro se resistía a hablar de sí mismo. Dio muchas vueltas antes de aceptar. El día que llegué con mi grabador estaba componiendo para una pieza teatral, pero dejó a un lado las partituras y empezó a conversarme no sin antes pedirme disculpas por estar en pijama. Después nos fuimos introduciendo en tema y Lidia, su mujer, nos sirvió unas tazas de mate cocido. Apreté los botones del grabador e inmediatamente don Osvaldo me pidió:

–Vamos a hacerla fácil ¿eh?

–Como usted quiera.

–Como quien caza pajaritos.

–Claro, usted haciendo tangos es un buen cazador de pajaritos.

–Me gustaba cazar pajaritos. Incluso cuando trabajaba en Chivilcoy, en el año treinta y pico, me levantaba a las cuatro de la mañana, me iba al cementerio y ahí poníamos la trampera. ¡Tantas cosas hace uno cuando no tiene todavía el coco bien puesto!

–Dicen que fue su padre el primero que le trabajó el coco con las cosas de la música..

–Fue mi primer hincha, la verdad que me ayudó mucho.

–¿Por qué?

–El sentía atracción por la música, era flautista y, a la vez, obrero del calzado. Y yo andaba con el violín rascando de oído de un lado a otro. Mi viejo tenía amistades entre músicos del barrio sin grandes pretensiones de conocimiento, eran muchachos aficionados igual que él, que conocían la música limitadamente. Yo trabajaba en la imprenta de la calle Canning y Loyola, era aprendiz adelantado, y a los hijos del dueño les gustaba la música como a mi. Silbábamos y cantábamos todo el día. Y yo no trabajaba como el patrón quería. En una oportunidad vio que yo le ponía tinta a la máquina recién cuando él llegaba, y me despidió. Pero en una de esas tardes que salía de trabajar, encuentro en mi casa un piano. Mi padre me lo había comprado. Estaba también la vieja. "¿Y esto qué es?", les pregunté. "Esto es para vos", respondió el viejo. "¿Cómo para mí? Esto no me gusta, yo estoy metido con el violín". "Tenés que estudiar el piano". "Yo no quiero estudiar". Pero al día siguiente me embufó en lo del maestro Antonio D'Agostino, también maestro de Sebastián Piana (fuimos condiscípulos), y comencé a estudiar. Y seguí, seguí estudiando y trabajando.

–La historia dice que, efectivamente, trabajó desde pibe.

–De edad temprana comencé a laburar, pero mi viejo fue un tipo que nunca me reprochó nada. Yo, de pibe, era un atorrante, me hacía la rabona, salía de ca-

sa y me iba con la muchachada al arroyo Maldonado a jugar. En fin, esa vida de potrillo, esa vida medio salvaje... pero él no me decía nada. Yo recuerdo que a veces la vieja le reprochaba: "Mirá, decíle algo a tu hijo ¿no ves que viene todo embarrado, con las zapatillas rotas?". Mi padre, sin embargo, nos daba amplia libertad. Yo pienso ahora que posiblemente esa amplia libertad que me dio el viejo haya sido uno de los factores que me despertó el cariño por la música popular, por el tango, por la canción campestre.

–¿También para la música le dejaba amplia libertad?

–Con la música era bastante severo. Yo estaba estudiando y él me gritaba desde la otra habitación: "¡Está mal, cabeza dura!". En este sentido, era severo. En cambio, desde el punto de vista social, en la relación de padre a hijo, era otra cosa.

–¿Y qué me cuenta de su madre?

–Mi vieja se llamaba Aurelia Terragno y mi viejo Adolfo Pugliese. Ella era una buena mujer, una mujer humilde, muy humilde. Recuerdo que mi hermano Alberto le tiraba la bronca: "Vos sos una estúpida, siempre te tirás en un rincón, te sentás en una silla y no hablás, movés la cabeza. Hablá ¿qué hacés?". Y mi vieja le respondía: "Decime, hijo, ¿por qué no te buscás una novia?". Mi hermano trabajaba en un cabaret y venía a comer recién al mediodía, a la noche no llegaba a dormir. "¿Por qué no te buscás una novia, una mujer sencilla, trabajadora, y hacés una vida llevadera, más familiar, junto a tus padres, a tus hermanos?", le insistía la vieja. Mi hermano le contestaba: "Si hago eso ¿quién la mantiene, vieja?". "Pero vos sos hombre

y de la misma manera que trabajás ahora andando con mujeres, podés trabajar en otros empleos". Pero mi hermano no quería saber nada, nada de enroscarse en forma seria. De todos modos, mi hennano era un muchacho muy trabajador. Laburaba en los cafés Montmartre, en el Coda Azul, en el Germinal, como violinista. Nosotros, los cuatro varones de la casa. fuimos todos músicos: mi papá, la flauta; mi hermano mayor

Vicente Salvador, violín; Alberto, el segundo, también violin, y yo tocaba de oído primero el violín y después me enchufaron el piano.

–Pero se habla que también entre sus profesiones se encontraba la de lustrabotas.

–Si, yo siempre me la rebusqué para ganarme el garbanzo. Tenía esa inquietud propia de los pibes. Necesitábamos tener una distracción; aparte de las decenas de juegos, queríamos también ir al cine. Y para conseguir la entrada, al fin de la sección vermouth barríamos la sala. Además, luego de la escuela me la rebuscaba trabajando en una fábrica de muñecas, trabajé en una peluquería barriendo del piso los cabellos recortados, en Corrientes y la barrera trabajé pintando varillas de puertas y ventanas, vendía diarios, lustraba botines, robaba las latas de basura a las cuatro de la mañana y se las vendía a un ruso que había en la calle Martín de Rozas. Recuerdo que agarrábamos los bultos, tirábamos la basura a la calle y rajábamos con las latas. Y bueno, con eso ¿eh? teníamos unas monedas para jugar a los cobres y para divertimos. Yo no me quejo, tuve una infancia muy de potrillo, llena de vida.

–¿Y qué tal lo trataba por entonces la policía?

–Te voy a contar. Para ganar las moneditas, como dije, yo salía a vender diarios o a lustrar botines. Y habían puesto una orden que prohibía lustrar botines los domingos. No se de quién habrá sido aquella orden, habrá sido una manía del comisario ¡qué se yo! La cuestión es que un domingo a la mañana agarré mi cajoncito –que yo mismo había hecho rejuntando maderitas– y salí. Era una linda mañana de sol. Siendo las nueve y pico, me llama un tipo en Corrientes y Thames para que le lustrara los botines. Pero llegó un policía y me llevó preso dejando a mi cliente con los zapatos a medio lustrar. Me tuvieron en la comisaría desde las nueve y media hasta las cinco de la tarde. Le tuve que lustrar las botas a todos los bomberos y me tuvieron sin morfar. Y así fue que llegué a casa sin un mango y muerto de hambre. Mi viejo no me dijo absolutamente nada, mi vieja se calló la boca, y yo estaba ahí, con mi cajoncito, cansado de haber laburado tanto. ¿Qué le vas a hacer?

–¿Ustedes vivían en conventillo?

–Vivíamos en la calle Muñecas y nos mudamos a Triunvirato (ahora Corrientes) entre Malabia y Canning, eso era un conventillo. Me acuerdo que mi vieja le tiró la bronca a mi padre porque nos mudábamos: "¿Cómo nos vamos a ir de esta casa que tiene higuera, parra, lechuga y tierra?". Pero nos fuimos al conventillo; era una de esas casas largas divididas en departamentos, todas delgadas, estiradas, como las que se ven todavía. Yo las veo ahora y me da una impresión desagradable, son oscuras, y me digo: "¿Será posible que un ser humano tenga que vivir de esta manera?". Y la

gente vive y yo veo cómo vive porque camino mucho.

–Y caminando, ¿qué otras cosas sufre de Buenos Aires?

–Si tengo que responder como caminante, las malas veredas. Lo digo porque me encanta caminar por el barrio. Cada dia me resulta más poético caminar, a pesar de que son caminatas silenciosas, solo.

–¿Así, caminando, fue que a usted un día lejano se le ocurrió el tema "Corazoneando"?

–No, cuando yo hice "Corazoneando" no hacía caminatas. Empecé a hacerlas hace unos quince años, después que me operaron. Esos médicos... a esos médicos que tanto me atendieron les dediqué un tango, "Pa' los médicos", ellos son, entre algunos que recuerdo ahora, Reggiani, Viaggio, Feldman, Munitz, García, Duchansky y varios más. Yo era disciplinado, cumplí siempre con las normas que me daban. Yo les dije que a veces tomaba esporádicamente un cognac o una hesperidina con algún amigo, o algo de vino con las comidas. Me dijeron que no tomara más ni una gota de alcohol. Bastó que me dijeran eso para no tomar nunca más. Ni una gota.

–¿Ni siquiera un poco de vino?

–Ni siquiera, desde hace veinticinco años.

–Usted me dijo que cuando pibe era un "atorrante" y que luego se hizo un disciplinado. ¿Qué lo hizo cambiar?

–El Partido, el Partido Comunista me dio vuelta la rosca. A pesar de que al Partido no le di todo lo que tendría que haberle dado, lo reconozco. Pero su ideología y la militancia me han hecho cambiar muchas cosas: el concepto de la vida, la manera de existir, hay muchas cosas.

–¿Qué concepto de la vida tiene un comunista?

–El comunista es el abnegado, el que tiene que estar siempre al servicio de su pueblo, de los obreros, el que no claudica; para mí, el Partido es la respiración diaria.

–¿En qué año se afilió al PC?

–Desde el año 1936 que soy afiliado.

–Cumplirá dentro de poco sus bodas de oro con el Partido...

–En mis largos años he visto tantas cosas de los comunistas. ¡Pucha, cuántas cosas se aprenden! Siempre me decía a mí mismo que un comunista, un revolucionario –por cosas que he 1eído de Lenin– debía ser un tipo que rompe con las cosas fáciles de la vida. Y así es, pero rompe con las cosas fáciles que pretende la burguesía, rompe con las normas del capitalismo. Por supuesto, el comunista come y cumple sus necesidades como los demás, pero desde el punto de vista ideológico ha roto con todo, con todo lo que venga de las manos sucias de la burguesía, de una burguesía que para durar engaña, desvía la atención de la gente, miente. La del comunista puede ser una vida sufrida, pero sufrida con gusto porque en ella hay lucha por alcanzar algo superior, es una vida que vale la pena de ser vivida. ¿Cuántos dijeron por ahí que los comunistas desaparecerían? Hace muchísimos años que vengo escuchando eso, pero la realidad es otra: son los agoreros los que han ido muriendo y el Partido Comunista en cambio sigue gozando de buena salud. Lo mismo decían del tango. "El tango va a desaparecer", gritaban. Y el tango está ahí, presente, vivo.

–¿Cómo fue que se decidió ingresar al PC?

–Fui solo, eran épocas de la guerra civil española. Yo leía el diario “Crítica” que traía siempre las crónicas de esa guerra, de la penetración fascista en España. Y eso me tocaba aquí adentro, en el corazón, y recordaba que por primera vez había escuchado la palabra "comunista" en un velorio, de boca de un muchacho amigo cuyo hermano era afiliado a la juventud comunista; Guillermo Cantore, se llamaba. Yo leía cómo se movían las distintas fuerzas en el conflicto. Además, hacía poco que habíamos fundado el sindicato de músicos, el primero, y esa tarde voy por el sindicato y ¡vaya a saber qué acontecimiento había ocurrido!, que le digo a uno de los muchachos dirigentes: "Decime, ¿qué está sucediendo con los comunistas? ¿Hay aquí algún comunista?". Y lo llamaron a Orestes Castronuovo, pianista. Le dije que quería conocer la posición de los comunistas y lo que era el Partido por dentro. Me explicó y me preguntó: "¿Te querés afiliar?". “Sí”, le respondí. Ese mismo día me afilié junto con Enrique Cantore, ya fallecido, con quien nos conocíamos desde hacía tiempo, de antes del '30: trabajamos juntos en varios lugares, y juntos entramos al P. C. Recuerdo que el primer día en que firmamos la ficha, nos dieron el periódico “Orientación”. Y bueno, ¿eh?, desde ahí seguí siempre tirando hacia adelante.

–¿Qué leyó de los comunistas?

–Primero el periódico “Orientación”, pero inmediatamente me enfrasqué con “Cuestiones del leninismo”, de Stalin. Yo andaba sin laburo y un amigo me propuso ir a Olavarría a ganarme unos mangos. Los últimos

veinte pesos que tenía me los gasté comprando aquel libro de Stalin, lo leí durante el viaje en el tren. Sí, leí bastante y de todo, a Rodolfo Ghioldi, a Victorio Codovilla, conocí mucho a Arnedo Alvarez, a Florindo Moretti, por supuesto que también anduve con Rodolfo y Orestes Ghioldí.

–Conoció y, según dicen, afilió a muchos al P. C., ¿no es así?

–Yo he participado mucho en la vida partidaria. Incluso, he afiliado a viva voz en épocas de represión. Nunca tuve limitaciones para afiliar. Iba de gira y yo invitaba a adherirse al PC. Hice muchos afiliados. Afilié en las provincias, en un viaje a Goya, en Corrientes, en fin, son esas cosas... incluso afilié a un marinero del barco París, sí.

–¿Cómo fue eso?

–Fue cuando la "Libertadora" nos tuvo presos después del Operativo Cardenal. Fue en 1955. Estaba detenido en los últimos tramos del segundo gobierno de Perón. Cuando lo derrocaron, fui liberado pero, por poco tiempo. Con los militares vino ese operativo y nos embufaron otra vez. Me vinieron a buscar adonde yo vivía, en la avenida Forest, y me llevaron a la comisaría de la calle Mendoza, después nos trasladaron a la Penitenciaría, y de la Penitenciaría al barco París. Pero aquello no era un barco sino un lanchón miserable.

–¿Y en ese barco fue que afilió a un marinero?

–Sí, a un pibe que era de la Prefectura y que estaba de guardía. Estuve cinco días en esa bareacha. Presos estuvimos ahí junto a Rodolfo y Orestes Ghioldi, Aráoz Alfaro, Normando Iscaro, había varios dirigen-

tes provinciales y miembros del Comité Central del P. C. también. A Emilio Troise lo habían dejado preso en la Penitenciaría.

–¿Y en esa oportunidad la orquesta continuó actuando sin usted?

–Claro, si yo estaba preso. Un día le pedimos permiso al capitán para que nos dejara subir a la cabina y escuchar por el aparato de radio del París el debut de la orquesta en Radio Splendid. Salí a esa cabina con los hermanos Ghioldi. Y yo me reía frente a la radio porque el locutor anunciaban Osvaldo Pugliese y su orquesta, y yo resulta que estaba "anclado en París". Los muchachos tocaron, ¿qué iban a hacer?

–Se cuenta que ese encierro tuvo momentos de mucha tensión. Se empezó a correr la versión de que el París sería mandado a pique con los presos adentro. Y los que allí estaban encerrados recuerdan que en esos instantes dramáticos, usted puso su cuota de patriotismo y de homenaje a la lucha ejecutando en el piano el Himno Nacional. ¿Por qué no recuerda algo sobre eso?

–Antes de subir al barco, en una noche de neblina, estábamos en el muelle rodeados de policías. En la oscuridad la guardia nos obligaba a penetrar a la nave por la pasarela. No se veía nada, era un peligro porque podíamos caer al agua. Entonces apareció la voz de Rodolfo Ghioldi exigiendo que prendieran los focos porque, en esa situación, una trastabillada podía ser confundida con un intento de fuga y terminaríamos nuestras vidas acribillados a balazos. Nos mandaron a la bodega. Recuerdo que estaba inundada, el agua la teníamos hasta los tobillos. Ahí nos hicieron

sentar en el suelo y, enfrente nuestro, dos o tres marineros vigilaban con ametralladoras. Tenían orden de tirar ante cualquier movimiento sospechoso, porque les habían dicho que nosotros nos habíamos rebelado en la Penitenciaría. Pero en el barco Paris había un piano y luego de los momentos iniciales empecé a deleitarme tocando por las tardecitas a los muchachos encanados. Y un día nos enteramos que la intención criminal del gobierno era hundir al barco con nosotros adentro. Al menos, así nos llegó la versión a los presos. En aquel momento no toqué tangos, toqué el Himno Nacional. Al poco tiempo salimos en libertad. La del París fue una buena experiencia. He visto la combatividad de los comunistas, su poder de convicción, su alegría, y eso fue como una inyección para mí. Sin embargo, esta aventura no terminó ahí en lo que a mí respecta porque muchos años después fuimos con la orquesta a tocar a Punta Alta y cuando me dirigía al escenario, me encuentro con un muchacho que me estaba aguardando. Me abrazó y me dijo: "¿No se acuerda de mi?". Yo, ¡qué me voy a acordar! El estaba llorando y alcanzó a indicarme: "Yo era uno de esos marineritos, maestro, que lo apuntaban con la metralleta en el barco París. A nosotros nos habían dicho que ustedes se habían amotinado, que querían derrocar al gobierno. Yo le vengo a pedir disculpas, maestro". Y lo perdoné, ¿qué iba a hacerle? Esa es entonces, ¿eh?, la historia del París.

–Volvamos nuevamente a su infancia. ¿Cuántos años fue a la escuela?

–Fui a la escuela de la calle Padilla, empecé a los

seis años. Vivía en la calle Canning y de ahí nos mudamos a la calle Atacama (ahora Luis María Drago). Mi viejo tenía ahi una pastería. Recuerdo que ese año fue la gran inundación de 1911. El arroyo Maldonado se desbordó. Iban los marineros en los botes recogiendo gente. Muchos muchachos se ganaban sus moneditas trasladando en los hombros a los que querían cruzar de un cordón al otro. Ese trabajo no lo alcancé a hacer, pero me gustaba. Chiquito como era, me quedaba parado al borde de la inundación por si alguno quería que yo lo cruzara a babucha. Toda la calle Corrientes estaba inundada. En ese entonces iba a la escuela de Padilla. Recuerdo que la vieja me había hecho un guardapolvo que me iba muy grande y los pibes de la escuela me llamaban “Ratón”. Y yo le protestaba a la vieja: "Mirá que me llaman ‘Ratón’, ¿cómo querés que vaya al colegio con este guardapolvo?".

–¿Guarda muchas imágenes de aquellos tiempos?

–Tengo recuerdos e imágenes fugaces de mi infancia. Vivía en la calle Canning, era muy piojo todavía, y tengo la imagen de cuando yo corría por las calles como cualquiera mientras los muchachos jugaban a la pelota. La imagen que tengo es de los pibes rajando y la policía detrás. Y la muchachada se escondía en la casa de “El Monito” –uno que después fue cartero y que vivía en la calle Vera–, debajo de la cama matrimonial, como pescados enlatados, uno encima de otro. Tengo también las imágenes de la amistad de mi madre con la familia de Enrique Banchs, que vivía enfrente, en Canning 392. La madre de Enrique Banchs y mi vieja se visitaban continuamente. Tengo también

la imagen de ella rezongando cuando mis hermanos se iban a potrerear por el Maldonado. Otra de las imágenes es la de mi tío Bernardín, que era un atorrante, no le gustaba laburar. Terminó siendo un manguero nacional. Y me acuerdo que una mañana, bien temprano, cuando mi tío Bernardín llegaba mamado, mi abuelo se levantó de la cama, con el gorrito de dormir, con los calzoncillos largos, y lo corrió por toda la calle Canning...

–Son imágenes de barrio de tango...

...y tengo más recuerdos. Recuerdo que nosotros, los pibes, teníamos un medio de dialogar. No dialogábamos sentados en el pasto, ni en los bancos, sino subidos a los árboles. Y encima de los árboles armábamos el escándalo del año: jugábamos, gritábamos... ¡qué se yo! Y por eso me pusieron el sobrenombre de "Chicharra". Los juegos, ¿eh?, eran nuestra vida, el juego de los trompos, el rango, la villarda, el fútbol. Y también jugábamos a quiénes eran los pibes medio mariconcitos o "niños bien", y ahi estaba implícita una diferenciación: si alguien era un atorrante, significaba que estábamos ante un buen muchacho, pero si era un pibe bien vestidito, ya le poníamos el calificativo de "niño bien".

–¿Hasta cuándo cursó la escuela?

–Terminé el cuarto grado, pasé a quinto. Estaba con el maestro Carreño. Rendí el examen y seguramente me hicieron un favor al pasarme de grado, pero quinto ya no lo terminé. Yo ya vivía en la calle Triunvirato (ahora Corrientes). Un buen día le dije al viejo, era de mañana: "Mirá papá, a mí no me gusta,

no quiero ir más a la escuela". La verdad era que yo no rendía, no estudiaba. "¿Y qué querés hacer?", me preguntó. "Trabajar". El viejo se levantó y me llevó a la imprenta de Mazzone, que quedaba en Corrientes entre Aráoz y Alvarez. Me embufó en esa imprenta para que aprendiera el oficio gráfico. Aprendí, me defendía bastante bien. Pero al tiempo me fui porque me pagaba un peso con veinte por día. Conseguí en la otra imprenta –como ya te conté, donde me dieron después el raje– adonde me pagaban uno con cincuenta.

–¿Ya por esa época tocaba algo el violín?

–Sí, ya rascaba el violín de oído. Pero a partir de mi aprendizaje en el piano y hasta el día de hoy, no volví a agarrar un violín. Por aquellos tiempos recuerdo que formamos un trío con un muchacho que tocaba el bandoneón, Estevita, que vivía en la calle Lerma, ya fallecido; y con otro, guitarrero, al que le llamaban "Siete Liras", que vivía en Aguirre y Acevedo. Yo al violín. Y en trío tocábamos serenatas, nos pagaban cuando hacíamos sonar nuestros instrumentos en algunos casamientos y fiestas de bautismo.

–¿En la época de ese trío usted tenía doce o trece años?

–Y si yo entré a trabajar como profesional a los catorce, quiere decir que por ahí yo andaba, por los doce o trece años

–¿Quiere decir, entonces, que en ese período fue que compuso "Primera categoría", su primer tango?

–Claro, cuando yo empecé a estudiar piano, a los seis meses ya había compuesto... Pero eso era cosa del viejo. Yo tocaba y el viejo se presentaba a preguntarme qué era lo que tocaba. "Y ¡qué se yo!, será un

tango", le decía. Entonces el viejo mandó escribir ese tango a un tal Frizziani, violinista amigo de él y con quien tocaba en algunos cafetines. Yo todavía no sabía escribir música. Frizziani lo pasó al pentagrama, lo hizo para piano y se imprimió. Yo hice la melodía y el viejo hizo el resto, hasta título le puso: "Primera categotía". Es posible que el viejo haya pensado en aquel momento: "Este va a ser algo en la vida".

–*Usted dijo que ya a los catorce años era un profesional. ¿Cómo fue eso?*

–Sí, a los catorce debuté en La Chancha, de la calle Triunvirato.

–*¿Y qué sintió cuando debutó? Cuénteme algo.*

–Sentí lo que un simple laburante, ni más ni menos. Ya estaba estudiando el piano y una tarde me llama el viejo. En la puerta de mi casa estaba mi padre junto a un muchacho –el "Gordo" Neo, bandoneonista– que había venido a pedirme para que fuera a tocar con él al café. Me lo presentó. Su nombre real era Domingo Failace. El viejo me preguntó si yo quería tocar en el café. "Como vos quieras", le respondí. Macanudo. Y comencé a trabajar en ese café, estuve un año y pico. Trabajaba desde las seis de la tarde hasta la una de la mañana. No había leyes que prohibieran a los menores trabajar de noche.

–*¿Qué tangos ejecutaba en La Chancha?*

–De todo, estaba el tango "Carasucia", de Canaro, estaba "El Caifás", estaba "Felicia", creo, y unos cuantos más. Bueno, en ese café ganaba cuatro pesos por día. Y esos cuatro pesos, a la mañana se los daba a la vieja, porque en mi casa yo siempre había escuchado

acerca de esos hijos que trabajan y dan su plata a los padres.

–¿En La Chancha ya se trajeaba y ponía moñito para tocar?

–¡No, no, minga! Iba con un traje cualunque. No se si llevaba corbata, pero era una cuestión privativa de cada uno. En aquel momento yo no tenía noción de si tenía que ir vestido como actualmente, que le exigen al ejecutante traje negro, corbata, camisa blanca, ¡qué se yo!

–¿Por qué se llamaba La Chancha ese lugar?

–"La Chancha" era un individuo parroquiano, panzón, que tenía el berretín de cantar. No me acuerdo cómo se llamaba realmente. Cada quince días solía llegar con una gran cantidad de amigos, él traía la guitarra, alineaban las mesas a lo largo, se sentaban, afinaba el instrumento, nosotros estábamos allá arriba –en el palquito– mirando, y el tipo empezaba a cantar. Los demás escuchábamos y sus amigos le aplaudían. Es un recuerdo lindo que tengo de aquel momento porque "La Chancha" era un tipo muy original. Después lo mataron en una pelea en día de carnaval. Le metieron una cuchillada. Y hablando de La Chancha... ahora me surge el recuerdo de Sierra, el dueño de la casa fúnebre, que venía al café todas las noches a la una menos cuarto y, con una curda impresionante, se apoyaba al mostrador y bebía ginebra o hesperidina...

–¿Fue por esas noches que empezó a conocer a la familia tanguera a la que dedicó "Recuerdo"?

–Ahí conocí a Mario Comila, conocí a Murano, un pianista que después se fue al Brasil y... conocí tanta

gente! El único divertimento que tenía era, cuando terminaba de tocar, jugar un partidito de media hora al billar con Comila y con algunos otros amigos. Y, efectivamente, ahí fue que encontré a esos buenos amigos a los que dediqué el tango "Recuerdo". Buenos muchachos.

–¿Cómo se llaman?

–Uno se llamaba Torcuato Di Giorgio, era con el que más yo andaba. Este muchacho tenía características notables, era quinielero. Por aquel entonces los quinieleros eran perseguidos y muchas veces la policía iba a buscarlo a la casa. En su pieza le encontraban los papelitos adonde Torcuato anotaba los números que jugaba la gente, y se los rompían. Pero a él no le importaba: todos esos números los llevaba puestos en la cabeza. Tenía una memoria, un bocho, que era una computadora. Yo le preguntaba: "¿Cómo hacés para acordarte?". "Es el oficio", me respondía. Otro de los muchachos a los que dediqué "Recuerdo" era Domingo Tornariello, otros eran Boiseguier (muchacho ya fallecido y que le daba al trago), Alfredo Bianchi, y un primo de Torcuato que se llamaba Amadeo. Eran cinco muchachos del barrio que cuando tocaba en el café ABC de la calle Canning –allí estrené "Recuerdo"– vinieron a visitarme y me preguntaron cómo se llamaba ese tango que habían escuchado. "Es mío –les dije–, no tiene nombre". "¿Y qué nombre le vas a poner?". "Vean, está dedicado a ustedes: le pondré 'Recuerdo'".

–Cuénteme, ¿cómo fue la creación de "Recuerdo"?

–Te voy a decir. Yo estudiaba el piano y, ahí mis-

mo, en el departamento de al lado de casa, vivía un librero –creo que se llamaba Gleizer– que vendía música y que cada novedad que salía para piano, me la traía. Algunas partituras costaban cinco centavos, y otras me las regalaba. Estaban en mi habitación los tangos de Cobián, de Arolas, de Roberto Firpo, Canaro, Fresedo... en fin, ¡tanta gente de aquel entonces!, el "Negro" Posadas, Maglio "Pacho". Y todo eso que yo iba leyendo y ejecutando en el piano, me fue influenciando. Aparte, mi padre me llevaba a los bailes para practicar: el pianista me dejaba su lugar para que yo fuera adquiriendo conocimientos. Todo eso fue una influencia. El tango "Recuerdo" yo lo hice..., me surgió la primera idea en el tranvía 96, cuando en Rivera y Canning lo tomaba para ir al café La Chancha. Pero ahí lo dejé, yo no sabía escribir música. Hay que decir la verdad, yo me fui haciendo un poco con la intuición, con el entusiasmo, con el cariño, y otro poco, después, estudiando: medio estudioso, medio autodidacta ¡qué se yo! La segunda parte, y el trío de "Recuerdo", lo hice dos o tres años después, en la calle Acevedo. Uno compone un motivo, lo deja, después, a la larga, lo agarra otra vez y le da otra vuelta, y así lo va hilando, haciéndole la masa.

–Y, finalmente, salió completo en 1924, cuando usted tenía menos de 20 años de edad.

–Sí, salió completo en el '24, porque la cosa fue así. Yo estudiaba el piano allí, en la calle Acevedo, estudié mucho el piano, siete u ocho horas por día. Y después de estudiar el piano me entretenía con tocar algunas cosas que eran de mi autoría. Entre ellas

estaba el tango "Recuerdo". Solían venir a las nochecitas mí hermano y mi padre, que me pedían: "Tocate el tango ese". Así que "Recuerdo" empezó llamándose "ese".

–¿Ellos fueron los primeros hinchas que tuvo?

–Sí. Pero en ese entonces mi padre sufrió un gran inconveniente con su profesión de músico, de flautista, porque los cuartetos de la "guardia vieja" comenzaron a alejar la flauta como instrumento para el tango. Quedaron la guitarra, bandoneón, violín, piano... Entonces, mi viejo comenzó a trabajar como corredor de partituras musicales. Compraba música y la vendía. Te cuento estas cosas para que se sepa la realidad. Una noche, cuando los viejos me pedían que toque el tango "ése", papá me propuso editarlo. "Bueno, editalo, agarrátelo, ¿para qué lo quiero yo?", le dije en ese momento. El viejo lo editó y, como yo le había sugerido, lo publicó a su nombre. Incluso, fue él quien se lo llevó a un primo de mi mamá –Juan Bava– que tocaba el bandoneón en el café Mitre, enfrente del teatro Mitre de aquel entonces, en Triunvirato y Acevedo. Juan Bava, que actuaba con un terceto o cuarteto, fue el primero que tocó "Recuerdo" en un café, en ese café. Así se fue haciendo el corrillo. Mientros tanto, yo, de Acevedo fui a tocar en el café ABC con Enrique Pollet, "El Francesito", al bandoneón, Herminio Macchiano –un muchacho al que le faltaban las dos piernas–, y otro muchacho, Terragna, que también era violinista. Estrené "Recuerdo" en el ABC. Ahí solía venir Eduardo Moreno, que le puso letra. Me acuerdo que la primera letra que le había hecho no me gustó porque le

colocaba el título de "Campanita, campanita". No me gustó. Y después le hizo otra letra un poquito más adecuada. Y bueno, solía venir a visitar a "El Francesito" Pollet su amigo Pedro Láurenz, que tocaba con Julio De Caro en el Select Lavalle. Y ahí fue que escuchó "Recuerdo", le gustó, me lo pidió, y se lo llevó a Julio De Caro. Julio De Caro lo estrenó y lo grabó en el año '27.

–Y ese estreno ha sido una de las páginas más brillantes de la historia del tango. Ese diálogo de bandoneones que tiene su interpretación de "Recuerdo" es perfecto, hondo, con sentimiento. ¿Cómo lo ideó?

–Esas cosas salen en el instante. Si me preguntás de qué modelo lo saqué, te diría que de ninguno. Se me apareció en la cabeza, se me apareció acá, en el corazón, y bruuuuuuum. Lo escribí.

–¿Qué decía su mamá cuando lo veía ejecutando el piano?

–Mi vieja escuchaba cuando tocaba "Recuerdo" y parada en el umbral de la puerta, me gritaba despacito: "¡Al Colón, al Colón!". Por aquel entonces, para una persona humilde como mi vieja, y humildes como éramos nosotros, gente de laburo, gente pobre, ir al Colón significaba llegar a la cúspide, al Palacio. Y, claro. mi vieja ponía todo el cariño, me alentaba al crecimiento en los estudios, y me gritaba "¡Al Colón!".

–Ese grito posteriormente lo hizo suyo el pueblo tanguero, y a sus 80 años de edad se hará realidad el sueño de su madre: Osvaldo Pugliese y su orquesta típica irá al Colón.

–Sí, es verdad. Pero ya hubo una vez anterior que tocamos en ese teatro. Fue por una contratación particular, actuamos juntamente con Eduardo Falú, El Chú-

caro y otros. Era en una función especial que el gobierno ofrecía a unos visitantes ministros del petróleo, creo, que llegaron de todo el mundo. Pero el público no estuvo allí, se hizo solamente una función privada. En cambio, ahora será una función abierta, un concierto de tango. Sí, llegamos al Colón. Es un orgullo.

–Después de su trabajo en La Chancha, ¿qué hizo?

–Era todavía un pibe y seguía estudiando piano. Una vez, a través de amistades de mi hermano Alberto, me ofrecieron siete pesos por día para tocar con Paquita Bernardo, la mujer bandoneonista, que tenía que debutar en el bar Domingo, de Corrientes entre Paraná y Montevideo. Agarré viaje ¿qué iba a hacer? Me acuerdo que ella vino a ensayar a mi casa. El primer tango que ensayamos –yo al piano– fue "Los criadores" de Roberto Firpo. Y debutamos en el Domingo. No estuve mucho tiempo, tenía interés en progresar. Y cambié ese laburo que significaba siete pesos por día, por otro donde me dieron cuarenta pesos, pero por mes.

–¿Dónde fue ese nuevo trabajo?

–Yo hubiera progresado igual si seguía tocando en el Domingo, pero me agarró esa cosa que le agarra a los pibes: se me ocurrió tocar otro tipo de música y le dije a mi maestro D'Agostino: "Yo quiero tocar en los cines, oberturas y todo eso". "¿Así que querés tocar oberturas? ¡Cómo no!". Y me llevó a tocar al cine Los Andes, en la calle Federico Lacroze, para acompañar a las películas mudas. Me propuso tocar el piano desde las dos de la tarde, con la primer función, hasta la vermouth. Luego tocaba él hasta la noche. Y

así fue como empecé en el cine. Pero este maestro, buen hombre, sin dudas, para que pudiera practicar más aún me hacía ir también a la función noche. Quiere decir que yo entraba a las dos de la tarde, hacía la matiné, la vermouth, luego la noche y llegaba a mi casa a la una de la mañana. Me iba a pie y volvía a pie. El maestro también iba al cine con intenciones de tocar, pero llegaba tan cansado que agarraba la tabla del piano, la ponía sobre unos escalones que llevaban hasta el sótano de la orquesta, y ahí apolillaba y roncaba que daba gusto, mientras yo tocaba y tocaba. Ese, en fin, fue también un buen inicio. Actuábamos en cuarteto en Los Andes, de violín estaba un tal Perrone; de clarinete, Caroti, y el del contrabajo creo que se llamaba Micheletti.

–¿Y qué ejecutaban?

–Oberturas de Rossini, melodías italianas, francesas, valses de Strauss y otros.

–En su larga lista de composiciones figura un foxtrot. ¿Lo escribió por ese entonces?

–No, eso fue antes, cuando tenía unos quince años. Era un momento en que se pasaban muchos pasodobles, valses, tarantelas, la jota y otras cosas por el estilo. Y comenzó a entrar el foxtrot, que era publicitado por pianistas contratados por las casas de música que les pagaban para que ejecutaran piezas venidas de Norteamérica mientras el público transitaba por las veredas. Así empezó a penetrar esa música foránea después de la primera guerra mundial. Y bueno, a mí se me ocurrió componer un foxtrot, claro, por esas cosas que a uno le vienen sin tener mayor convicción.

Lo hice y le puse el nombre de "Alaska". Por esos días había llegado un pianista norteamericano, se llamaba Frederieson, o algo así, que debutó en el Western Bar, de Bartolomé Mitre y Pueyrredón. Mi viejo comentó con sus amigos que iría conmigo para llevarle a este señor mi composición. Y yo fui con él, con la musiquita abajo del brazo. El Western estaba repleto. En el descanso le llevé a ese pianista mi foxtrot. Lo tocó enseguida, para él era un paseo. La gente lo recibió normalmente. Pero cómo sería que había penetrado en mí la melodía tanguera, que yo mismo me dije: "No, esto para mí no es". Por dentro me sentía incómodo, el foxtrot no se acoplaba a mí. Lo mío era el folclore, el tango, la milonga, esas cosas que uno las vivía todos los días. Y en aquel entonces, el tango era el agua, el pan de todos los días. Y bueno, no compuse más foxtrots. Largué. Me alegro, no por el pueblo norteamericano que lleva al foxtrot en su corazón, sino por esos hijos de perra, por esos monopolios, que enchufan cualquier cosa, cualquier ruido, para hacer guita y deformar la sensibilidad. Al final, el músico que estrenó mi "Alaska" creo que murió en Tucumán, cocainómano, borracho.

–Maestro, parecería que a usted no le gusta figurar, con su orquesta aparece como uno más del grupo, no le gusta "hacer cartel", incluso trató de evitar que se le hiciera este reportaje porque no le gusta hablar de lo suyo. ¿Por qué eso?

–No sé, es un proceso, es la conciencia que va despertando, que asume cierta claridad con la experiencia. Ese proceso se fue haciendo en mí más seguro,

más firme, y así uno va llegando a la conclusión de que hay que tener los pies en la tierra y no la cabeza en la humareda. Yo, la modestia la aprendí de los comunistas. De ellos aprendí también la solidaridad. Es una solidaridad, es una cosa auténtica, humana, que a uno lo va marcando, queda muy adentro. En fin, yo no se si esto es modestia u otra cosa, yo no me doy cuenta. Pero lo único cierto es que trato de estar siempre concientemente tranquilo con mi vida, no porque sea egoísta, sino porque necesito tranquilidad espiritual. Además, a la gente, a esa gente de barrio, sencilla, cada día la siento más. Me doy cuenta de lo que es, es gente laburadora llena de problemas. Uno los ve todos los días, gente que me saluda, que nos paramos a conversar. Hoy, por ejemplo, venía caminando por la calle Humahuaca y me agarró un tano de unos setenta y pico de años, jubilado. "Lo vi por televisión, don Osvaldo", me dice. "Y, son cosas del laburo", respondo. Pero inmediatamente el tano me pregunta: "¿Qué le parece, cómo anda la vida? La platita no alcanza". Y ya empezamos a conversar. "Vea –le digo– hay que luchar porque la situación económica va a ir de mal en peor, porque este gobierno firmó con el Fondo Monetario Internacional y van a vaciar al país para pagar la deuda externa, vamos mal, hay que luchar". Y el tano rezongaba y rezongaba porque el dinero no le alcanzaba. "Tiene razón –le decía yo– pero el problema no lo va a solucionar llorando, hay que encontrar el camino del frente de liberación y de la lucha contra los que nos roban y contra los sinvergüenzas que se han entregado al interés extranjero". "Sí,

don Osvaldo, aquí se necesita un gobierno fuerte". "No, parate –lo tuve que frenar– esperate un cacho, ¿qué gobierno fuerte?, aquí necesitamos un gobierno democrático formado por un frente de los que quieren la liberación. Ahora tenemos una democracia formal que hay que defenderla hasta la muerte para seguir avanzando hacia una democracia más amplia, con un régimen económico en favor del pueblo, de los trabajadores...". Bueno, en fin, estas conversaciones las tengo con la gente todos los días. Me preguntan cosas y yo soy uno más, solo que mi laburo es ser músico. ¿Eso es modestia? Yo voy por la calle y miro a los muchachos que están con la pala cavando en las veredas, dale y dale, para arreglar instalaciones de gas, luz. Son laburantes jóvenes que traspiran. Hay que valorar el esfuerzo de esa gente. A ellos hay que ponerlos en el sitio que les corresponde.

–Seguramente que por pensar esas cosas lo llevaron preso más de una vez.

–Varias veces. Recuerdo cuando caí preso con Florindo Moretti, el que era secretario del P.C. de Santa Fe, gran amigo mío. A los encanados nos llamaron "los 49 auténticos", porque éramos en total 49. Fue en la inauguración del local partidario de la calle Rivadavía. Allí estaban Ricardo Gómez, Florindo Moretti, si, ahí conocí a Florindo. Cuando supimos que venía la policía, el piso se cubrió de papelitos rotos, parecía nevado. Yo era un recién afiliado, no tenia experiencia. Entonces, pregunté a Florindo qué debía decir si me preguntaban quién me afilió. "Yo les voy a decir que me afilió usted, ¿está bien?", le pregunté. Nos lle-

varon a la Sección Especial, nos tomaron declaración. Me preguntaron si era afiliado. “Sí”. Y dije “sí" no por un acto de conciencia revolucionaria –porque yo maldito sea si tenía por entonces conciencia revolucionaria– sino porque tenía que decir las cosas como uno las siente. A partir de ese momento, estuve detenido con casi todos los gobiernos.

–¿Cuántas?

–Varias veces estuve detenido. La primera vez que me metieron en cana estuve 19 días. Recuerdo muy especialmente a Florindo Moretti por su inmensa solidaridad. En el entrepiso de la cárcel adonde estábamos encerrados había maricones y "chorizos". Como a nosotros nos llegaba comida por acción de la gente que desde afuera pugnaba por nuestra libertad, Florindo les enviaba comida a los "chorizos”, que estaban bastante carenciados. Se enteró la policía y lo metieron en la celda de castigo. En cuanto a qué cantidad de veces estuve preso... Varias, no recuerdo exactarrente.

–Volvamos al tango. Julio De Caro fue una figura de avanzada en la manera de interpretar el tango. Indudablemente el sexteto que é1 dirigía tuvo particular influencia en usted, ¿no es cierto?

–Yo tenía influencias de Cobián, de Agustín Bardi. Y también de Julio De Caro porque él fue la cabeza de los cambios que se fueron produciendo, tanto en la composición como en la interpretación. Julio De Caro era la máxima expresión del cambio que se iba produciendo: lo sintetizó en ese sexteto que actuaba en el Select Lavalle, que tuvo una extraordinaria acep-

tación de público. Alrededor de él estuvieron Pedro Maffia y Pedro Láurenz. Y hay que tener en cuenta que con ambos trabajé yo. Desde el punto de vista musical, técnico y artístico, Julio De Caro, Pedro Maffia y Pedro Láurenz son principales protagonistas de un momento nuevo en el tango, se produce con ellos el arreglo en la manera de interpretar el tango. Los arregladores, los orquestadores y el estudio, ocupan un lugar que antes tenían los improvisadores. Posiblemente hayan sido muchos los que estaban en la corriente de hacer avanzar musicalmente al tango, pero el mejor sintetizador de esa aspiración fue el sexteto de Julio De Caro.

–Es la época en que el tango comienza a enriquecerse con el contrapunto, el solista, la armonía, con la interpretación más sofisticada.

–También con las variaciones, es decir, con una estructura bastante más completa, más homogénea. De aquella época surgen "El monito" y "Tierra querida", de Julio De Caro, "Orgullo criollo" de Pedro Láurenz o "Pelele" de Pedro Maffia, y tantos otros. En fin, ellos fueron introduciendo una cosa auténticamente avanzada que parecía ser el reflejo de esa etapa del gobierno de Yrigoyen, de la derrota de los conservadores, entre los años '24 y '29. Después llega el golpe de Estado de 1930 y, con él, un período lamentable en la historia del tango. Desgraciadamente Maffia, Láurenz y De Caro no tuvieron atrás la fuerza social para luchar contra las circunstancias impuestas por el golpe. Se vino encima la crisis económica, faltaba el laburo y empezaban las aplicaciones de normas fascistas en el país. Y no han tenido ellos la ideología ni la fortaleza

para luchar y continuar adelante trabajando como músicos. Porque, la verdad es que dejaron de tocar siendo aún jóvenes. Con la crisis, se dejaron estar a merced de las olas. Nosotros éramos la generación que llegábamos. Surgimos como orquesta en 1939 habiendo luchado, roto con las circunstancias políticas, enfrentados al nazismo y al fascismo, peleando contra la falta de laburo. Pero ¿quién nos podía quitar lo bailado durante los años '20? De aquella época, por ejemplo, es la vinculación de la vena melódica con el ritmo milongueado, que ha sido cosa de De Caro.

–¿Cómo era su vínculo con aquel grupo?

–Eramos amigos, pero también enemigos. Una vez casi me peleo con Julio De Caro, casi me agarro a trompadas. Fue en la municipalidad a raíz de un proyecto en favor de la música popular. De Caro y yo estábamos con el concejal que propiciaba la medida y le dábamos nuestra conformidad, nuestro acuerdo. Pero De Caro tuvo un gesto bastante embromado. Le dijo al tipo de la municipalidad que todo estaba muy bien, pero que para esa iniciativa en favor del tango tenían que dejarme a mí a un lado, por cuestiones de ideología. ¡Para qué lo habrá dicho! Lo insulté, le dije de todo, casi, casi nos vamos a las manos. El concejal nos pidió tranquilidad y De Caro se retiró.

–¿Era eso durante el primer gobierno de Perón?

–Sí, de Perón. Cuando me suspendieron el trabajo en el '48 mucha gente de la Sociedad de Autores me aconsejaba que fuera a verla a Evita, querían que me acomodara: "¿Para qué vas a andar sin laburo?", decían. "Disculpame –les contestaba–, yo no voy a pedir

limosna a nadie, mi laburo es un derecho y voy a pelear por mi laburo".

–¿Es a partir de entonces que se fueron acumulando las trabas a la actuación de su orquesta?

–Yo trabajaba en el Sans Soucí, en Corrientes entre Libcrtad y Talcahuano, y un buen día me encuentro con la policía en la puerta que impedía mi ingreso y el de los muchachos de la orquesta. Fue un golpe duro ese y algunos se desmoralizaron. Hicimos una reunión los integrantes de la orquesta en la casa de Roberto Chanel. Algunos tuvieron miedo y no fueron. En esos días nos llegó una gira por el interior, nos fuimos, en ese viaje tuvimos éxitos pero también inconvenientes.

–¿Qué inconvenientes?

–Uno de los hechos ocurrió, por ejemplo, en Río Cuarto. Ni bien piso el hotel llegan dos policías que dicen que tengo que acompañarlos. Voy con ellos a la comisaría y el oficial empieza con el sonsonete: "¿Para qué se ocupa de política, don Osvaldo? Déjese de macanas, si usted podría no tener problemas y trabajo a montones: largue la política. Yo quiero ahora pedirle un favor especial –agregó el comisario–, quiero pedirle que no trabaje, que no se presente la orquesta, diga que se enfermó, cualquier cosa". "Perdóneme comisario –le respondí–, pero yo he venido a Río Cuarto a trabajar, tengo un contrato y lo voy a cumplir; además, hay gente que está esperando este trabajo: si usted quiere impedir que yo actúe, intervenga, pero yo voy a laburar"."Yo tengo una orden y comunicación de que usted no puede trabajar en ninguna

parte del país". "Muéstreme la orden". Y el tipo sacó un papel con firma y sello donde dice que tengo prohibida la presentación en todo el territorio nacional. "De todos modos, yo voy a trabajar", insistí. Y fuimos, y nos encontramos con que la policía había hecho un cordón que nos impedía el paso. Adentro, el club estaba lleno de gente. Le dije entonces a Mario Soto, que era el anunciador de la orquesta, que tratara de filtrarse sin que lo vieran y que denunciara el atropello ante el público. Soto se filtró haciéndose el burro y de pronto lo escuchamos hablar a través del micrófono: "Osvaldo Pugliese está aquí pero la policía le impide la actuación, toda la orquesta está en el pullman, es una prohibición que va contra nuestra voluntad...". Y a continuación escuchamos la enorme silbatina del público a la cana. De todos modos, nos tuvimos que ir. Pero cosas como estas ocurrieron muchas y bajo distintos gobiernos. Por ejemplo, con Frondizi. Y voy a contar estas anécdotas porque hacerlo es una satisfacción, muestra cómo hay que luchar, la resistencia a la represión contra la cultura popular. Estaba Frondizi en el gobierno y nosotros teníamos que presentarnos en Córdoba. Paramos en el hotel Palace y otra vez se presentan dos tipos que dicen ser de la cana. "Debe acompañarnos", me dicen. Yo le contesté que del hotel no me movía hasta que llegara un abogado. Insistieron. Insistí yo también: "Ustedes de acá no me sacan. Si quieren, usen la fuerza, pero por las buenas no me sacan hasta que venga mi abogado". Yo amagué ir al teléfono para pedir un profesional que me defendiera. Ellos me pidieron que aceptara, que tenían or-

den de llevarme. Me planté: "Yo quiero un abogado porque me muevo dentro de lo legítimo, ustedes están pisoteando mis derechos". Yo no sabía si esos tipos eran unos policías o unos turros secuestradores. La cuestión es que me permitieron hablar con los muchachos de la orquesta que estaban tomando mate en otra habitación. Les comunico que me quieren llevar en cana. Ismael Spitalnik salió rajando a buscar abogado mientras Bernasconi fue a hacer la denuncia por la radio. A los policías les dije que en veinte minutos ya estaría todo en condiciones, que aguardaran. "En veinte minutos volvemos", dijeron y salieron. ¡Veinte minutos! ¿Sabés el espiante que nos mandamos? Nos tomamos el buque, nuestro pullman salió como bala. Paramos en lo de un compañero de la juventud comunista y allí tuve que pasar quince días en la zona serrana porque había orden de captura. De ahí me llevaron a Rosario, porque teníamos contrato para tocar en un baile de Newell's Old Boys. Y ahí me agarró Florindo Moretti: "Vos te venís con nosotros, no te vas a presentar", me dijo. "Dejáme, ya estoy ducho en estas cosas, si quieren suspender el baile, que lo suspendan, pero yo me presento a trabajar". "No seas cabeza dura, vos no te presentás, te quedás conmigo, porque hay orden de captura en tu contra". Y no me dejaron ir. La orquesta tocó esa noche sin mi presencia. Pero al final de la actuación llevaron presos a todos los integrantes de la orquesta. Sí... con Perón y con otros gobiernos tuve problemas. Te voy a contar otra anécdota, también sobre la prohibición de trabajar. Bahhh, voy a contar dos anécdotas, total, ya que estoy en el

baile, bailo. Yo tenía que actuar en el Club Villa Lynch. Fue cómico. Para impedir que nosotros nos presentáramos, la policía se llevó detenidos a todos los integrantes de la comisión directiva del club. Antes de que se los llevaran, los dirigentes dejaron la orden de que la actuación se hiciera igualmente. Y así fue, la comisión directiva estaba presa y nosotros estábamos meta tango y baile. Otro caso, esta vez en 1949, fue en Atlanta. Los dirigentes de ese club me telegrafiaron de que yo no podría actuar por prohibición oficial. Yo retruqué con otro telegrama diciendo que me presentaría igual porque tenía contrato. Nosotros estábamos de gira por Córdoba. Y cuando retornamos a Buenos Aires, por intermedio de amigos de Camerano o de Morán, nos enteramos de que Perón estaba dispuesto a devolvernos el laburo: era un día antes de los bailes de Carnaval. Fuimos a la Presidencia, nos habíamos citado en la Plaza de Mayo con todos los muchachos de la orquesta. Me hicieron pasar y me recibe Solveira Casares, un tipo de los servicios de inteligencia. De nuevo el sonsonete: "¿Por qué se mete en líos? Déjese de macanas...". "Lo mío –le respondí como siempre– son convicciones políticas, son cosas espirituales que no se pueden dejar". Al final me comunica que "va a poder trabajar; si tiene bailes de Carnaval, hágalos, toque". Entonces le pedí a Solveira Casares que él mismo fuera a la Plaza a hacerles la comunicación a los muchachos de la orquesta. Salimos, se congregaron todos y el funcionario les anuncia: "Están desde ahora en libertad de acción, pueden actuar, hay permiso...". Fue un regocijo, los muchachos estaban con-

tentos. Pero cuando fuimos a Atlanta, el comisario de Villa Crespo y la comisión directiva nos reciben diciéndonos que regía la prohibición. A todo esto, habían contratado a la orquesta típica de José Basso para que me reemplazara. Discutimos, ellos insistían en la prohibición y nosotros les indicábamos que la prohibición había sido levantada por Perón. Averiguaron y, finalmente, se la ganamos. Esa noche tocamos tango las dos orquestas, la de Basso y la nuestra. Pero pasado esto de Atlanta llegó el episodio que nos ocurrió en Defensores de Villa Domínico. Ahí también fue un comisario el que estaba encaprichado en que yo no debía actuar. Los dirigentes del club mandaron a decirme que ellos querían hacer el baile y que si yo estaba de acuerdo, marcharíamos adelante. Les respondí que "macanudo", que si ellos querían baile, yo también. Llegamos, enfilamos para el escenario. Estaba lleno de gente. ¡Eso fue un show! Comenzamos a tocar sin que sucediera nada anormal. Pero al ratito vemos que entra la cana. La gente bailaba en la pista. Los policías se dirigían directamente al escenario, hacia nosotros. Y, en eso, los muchachos de la comisión directiva se interpusieron en el camino y, tapándoles la entrada al lugar donde tocábamos, les dijeron: "La orquesta está ejecutando, y mientras la orquesta ejecuta, aquí no puede subir nadie: si pretenden interrumpirla tendrán que pasar por encima nuestro". Los muchachos dirigentes del club eran peronistas que no la iban con eso de impedirnos el laburo. Mientras tanto, nosotros tocábamos y tocábamos, no parábamos nunca porque apenas frenáramos nos llevarían en cana. Hacíamos

"La Cumparsita" y el "Negro" Mela, nuestro recitador, venía hasta el piano y me informaba: "Siga, siga don Osvaldo, no pare, no pare...". Y yo, dale que dale a "La Cumparsita": fue "La Cumparsita" más larga de mi vida. El público se mantuvo a pie firme, no se inmutó, continuó bailando en la pista. Era un desafío. Y la ganamos. La policía se tuvo que ir con la cola entre las patas. Y cuando dejamos de tocar "La Cumparsita" y cuando la gente vio que la policía se iba en retirada, paró de bailar y empezó a aplaudir.

–Cuentan los testigos de aquellas épocas que el fervor popular lo acompañó siempre, ¿no es así?

–Yo le debo mucho a ese fervor del pueblo. Pero tengo más anécdotas. Quiero contarte algo que me sucedió en Barracas, donde teníamos un baile de domingo. Llegamos y otra vez estaba la policía formando un cordón. Tuve que acompañarlos a la comisaría. Nuevamente el oficial trató de convencerme de que dejara la política. Y luego de la cantilena me ofreció para que lea un libro. Ese libro era "Yo elegí la libertad", anticomunista y antisoviético. "¿Me promete que lo va a leer?", dice el comisario. Y yo le respondo: "Se lo prometo, pero yo le voy a traer otro libro y usted también tiene que prometerme que lo va a leer". Quedamos comprometidos de esa manera. Al poco tiempo, teníamos que pasar con el pullman por esa comisaría, paramos, bajé y le entregué al comisario "El Estado y la revolución" de Lenin. Y tengo mil anécdotas, sería muy largo... Una vez, en el Club Buenos Aires, de Gaona y avenida San Martín, llegó la policía y tuvimos que salir rajando saltando por la ventanita

del baño de atrás. Pero, en fin, la solidaridad, el fervor de la gente, la flor roja –una rosa o un clavel– no faltaban nunca en el piano cuando tocaba la orquesta y yo estaba preso o perseguido. Cada presentación de la orquesta se trasformaba en acto público. Y esto me recuerda cuando salí en libertad en el '55. Teníamos que actuar esa noche en Radio Splendid y luego debíamos debutar en La Armonía, de Corrientes y Paraná. Cuando terminamos de tocar en la radio, nos siguió una montonera de gente –¡Dios me libre!–, tanta gente era absolutamente inusual. Llegamos a La Armonía y también allí había un gentío enorme. Había gente adentro, gente afuera: cortaron el tráfico. Y al entrar me encuentro en el mostrador con una hilera de inspectores municipales. Se me acercó uno de los dueños y me advirtió: "Vea, don Osvaldo, me parece que no va a poder actuar, están los inspectores y quieren detener el espectáculo". Yo ya me imaginaba que algo iban a hacer para impedir mi laburo. Pero tenía de mi lado a esa multitud. Me presenté ante esos diez o doce inspectores que estaban chupando y les dije: "Cualquier amague que hagan para impedir que la orquesta toque, yo voy al micrófono e invito cordialmente al público a que los echen y los casquen. ¡Ténganlo presente!". Y los tipos no pudieron hacer otra cosa que meter violín en bolsa. Para mí, aquella actuación era un agradecimiento que yo debía dar a esa gente, no podía fallarle. Yo cuento esto y deseo decir, también, que hubo dueños de boliches que se portaron dignamente frente a la persecución. Uno de ellos era el dueño de La Cigalle, que quedaba arriba

del teatro Broadway, un italiano. A la policía les dijo: "Aquí actuará Osvaldo Pugliese y nadie me lo va a impedir". Le llegaron amenazas, intimaciones, y como no había fórmulas legales por el lado policial, le clausuraron el boliche creo que por medio de la municipalidad. Y mientras le bajaban la persiana, señalaba que prefería eso antes que claudicar de sus principios basados en la libertad de trabajo. En fin, desde el punto de vista profesional, al margen de lo artístico, que se escriban y se narren estas experiencias me parece importante, y es más importante todavía que lo lean los profesionales y saquen conclusiones acerca de la lucha y de los principios en la defensa del trabajo, contra la censura y la represión. Y esto lo digo porque a mí no me pudieron comprar ni por un instante. Sin embargo, algunos profesionales que también fueron suspendidos por razones políticas, no lucharon lo suficiente. Mirá, yo una vez tuve que ir hasta la misma Sección Especial, por presión de los muchachos de la orquesta, y hablar con el torturador Lombilla. Fui a tirarle la bronca, no a pedirle favores. "Usted no tiene ningún derecho a quitarme el trabajo", le dije. "Yo estoy para eso", me respondió. Y le discutía, porque, además, defender la fuente de laburo de los miembros de la orquesta es algo muy importante para mí.

–¿Y cómo la pasó durante la época del "proceso", a partir de 1976?

–En la época de la dictadura también tuvimos problemas. Nos pasamos cuatro años sin poder entrar a la televisión. Un día, por gestión de muchachos amigos,

me contrataron para tocar en "Grandes Valores del Tango". Empezaron a publicitar las audiciones pero el mismo día que debía actuar recibo el llamado telefónico del productor: "Tengo una dificultad –me dijo y yo comencé a sentir mal olor–, le rogaría que acepte que nosotros digamos que usted está enfermo". "Perdóneme –le respondí– pero yo voy a laburar, ustedes vienen anunciando a la orquesta hace como ocho días y yo me voy a presentar. Si hay problemas, que sean los demás los que me impidan actuar: yo gozo de buena salud". Fuimos a la televisión. Allá nos estaba esperando la policía que había montado un operativo tipo nazista. No nos dejaron entrar. Me reuní con los muchachos en el café y les propuse retomar la lucha para que nos devuelvan el trabajo. Me empecé a mover, realizamos gestiones con los capos de la radio y la TV. Llegué hasta Massera. Yo en esa época estaba en el Michelángelo, cuyos dueños también se portaron magníficamente y soportaron presiones y amenazas. Por fin, ganamos otra vez la batalla. Pudimos hacer catorce programas para la televisión. Después nos fuimos de gira por Japón, la orquesta cumplía cuarenta años, la TV argentina estaba preparando una trasmisión en directo de nuestra actuación, "Cacho" Fontana estaba incorporado al proyecto, iba a viajar Larrea para efectuar la presentación, todo estaba preparado y, de repente, no apareció nadie. En Japón no sabíamos qué estaba ocurriendo, pero algo ocurría. Cuando volvíamos, de paso por Chicago, recibimos un llamado de "Cacho" Fontana donde nos informó que por razones ajenas a su voluntad habían impedido la trasmisión

por el Canal 11. Y al retornar nos enteramos que otra vez estábamos prohibidos. Nuevamente la pelea, hasta que un día nos informaron que podía hacerse una audición especial por Canal 11 para festejar los cuarenta años de la orquesta.

–Pero hay un período que quedó en blanco. Cuando retornó Perón en 1973, ¿también lo prohibieron?

–Cuando el peronismo triunfó en las elecciones de ese año nos preguntaron si queríamos participar de los festejos populares en la Plaza de la República, el Obelisco, y les respondí que siendo todo eso un regocijo para el pueblo la orquesta estaría presente. Actuamos y después hubo una convocatoria de Perón a todos los artistas que habían estado presentes. Fui, la recepción se hacía en la residencia presidencial de Olivos. Perón me saludó efusivamente. Ni López Rega ni Isabelita, que estaban a su lado, me dirigieron la palabra. En cambio, en el momento del saludo, Perón me dijo: "Gracias por saber perdonar". Y quiero resaltar que mientras el general Perón estuvo vivo, no volví a tener impedimentos. Pero al poco tiempo de asumir Isabel, volvieron a prohibirme la televisión. Era López Rega el que me prohibía. Y cuando llegó el golpe de Estado, seguimos prohibidos. Volviendo atrás, recuerdo que cuando Perón recibió a los artistas en la residencia de Olivos, tuvo gestos despectivos hacia López Rega. Me parece que se sentía incómodo al lado del "brujo" y mayormente no le dio lugar para que pudiera hablar.

–Volvamos ahora al tango. Su orquesta ya ha festejado los cuarenta años y en poco más celebrará el medio siglo.

¿Por qué circunstancias, cómo y con qué criterios formó su orquesta en 1939?

–No hubo ningún preconcepto, absolutamente nada. Como laburante de la música andaba como pescado que buscaba a otro pescado para morfárselo, andábamos de un lado a otro. Pero la cosa vino hilvanada del siguiente modo. En el año '37 ó '38 yo andaba sin trabajo o haciendo trabajos sueltos –tocábamos en fiestas de casamiento o bautismo con mi hermano– o nos enganchábamos en laburos sueltos que duraban quince días o un mes, organizábamos conjuntos de rejuntados para el momento o cosas así; y una vez iba caminando por Corrientes, a eso de las diez u once de la noche, cuando pasando por el café Germinal –que quedaba al lado de El Nacional–, me encuentro con Valentino, un muchacho representante. Nos saludamos y me preguntó si tenía trabajo. "No". "¿No querés meterte en el Germinal?". "Lo que vos digas". "Andá a verlo al 'Gallego' entonces" (que era el dueño). Fui y arreglamos el debut. Al día siguiente comencé a hablar con gente para formar el conjunto. De bandoneones estaban Alfredo Calabró, un muchacho empleado de subterráneos que no recuerdo el nombre, y otro que se llamaba Lamura. De violines estaba el "Flaco" Rolando y había dos o tres muchachos más. Todos eran gente que trabajaban de músicos, como yo, y nos juntamos. Actuamos poco. Luego caí preso, y mientras yo estaba detenido, el "Chino" Tursky, que hacía las gestiones para encontrar laburo, me avisa a la prisión por medio de una carta que había arreglado para actuar en El Nacional. Le había dicho al dueño que yo estaba "vera-

neando" en Villa Devoto. Y el dueño respondió: "pues, si no sale, comienza lo mismo, sin él". Yo, desde la cárcel, le respondí al "Chino" que aceptaba. Fue Tursky quien también se encargó de ver a algunos muchachos para organizar el conjunto. Salí de la cárcel cinco días antes del debut. Comenzamos con la orquesta en agosto del '39 y seguimos durante un año y pico. A partir de ahí empezaron las actuaciones por radio, los clubes... Yo les estoy muy agradecido a los muchachos de esa orquesta y a los que la integraron en los momentos más difíciles. Mi agradecimiento es para Osvaldo Ruggiero, Lavallén, Julián Plaza, Balcarce, "Cacho" Herrera, Alcides Rossi, Daniel Binelli, Carrasco, Penón y a muchos otros que supieron sortear las dificultades. Salvo algunos –que no pudieron soportar aquellos momentos–, a todos les estoy muy agradecido por su lucha en defensa de la libertad de trabajar. Y debo agregar una cosa más, muy importante, el avance de la orquesta debo agradecérselo a la zona más proletaria de todos los barrios, a Avellaneda.

–¿Por qué?

–Porque ellos me dieron el espaldarazo, el impulso. Yo no podía actuar en los clubes grandes por razones políticas, ni en Independiente, ni en Boca o Racing, ni en River. Y aquel pueblo nos venía a ver, nos seguía a los clubes de barrio adonde nos presentábamos. Algunos integrantes de aquella muchachada amiga eran socios de Independiente o de Racing. Y me decían: "Vos vas a tocar en nuestro club". Y así fue, esa gente trabajadora del sur fue la que empezó a abrirnos el camino a Independiente y a Racing. La fa-

miliaridad con esa zona se hizo muy profunda, luego llegó Flores, Villa del Parque, Boca, River...

–Era la década del '40, momentos de un extraordinario renacimiento del tango que lo tuvo a usted y a su orquesta en primera fila. Los veteranos cuentan que eran formidables aquellos recitales en las barriadas populosas. Ese pueblo que lo seguía –y que lo perseguía a todas sus presentaciones–, evidentemente, se sentía identificado con su estilo, con sus composiciones, con su yumba. Háblenos de eso, maestro.

–A partir de El Nacional, ¿eh?, vivimos momentos nuevos. Ese fue el comienzo y el pueblo tanguero la fuerza, el oleaje que nos llevaba. Otras orquestas tenían grandes éxitos, no es cuestión de hacer competencias. Nosotros, desde el principio, tuvimos una manera que atrajo a multitudes. Y desde el '39 cabalgamos con el cariño de la gente. Pensando a través del tiempo, reconozco que fue la barriada de Avellaneda la del impulso inicial. Si bien luego se manifestaban todos los barrios, la primer fuerza fue la de Avellaneda. Eso se los tendré que agradecer hasta el día que estire la pata.

–Era un grito, una consigna unánime, eso de "¡Al Colón, al Colón...!".

–Sí, después vinieron otros gritos, más gente, más respaldo, más calor... Pero dejando al margen la labor musical, lo más importante hasta el día de hoy ha sido la lucha de la orquesta por impedir que se nos cierren las puertas. Esa lucha fue positiva. Pero si nos fijamos cómo van las cosas ahora –plan de entrega de nuestra economía, salarios miserables, acuerdos anti-

nacionales con el Fondo Monetario Internacional, no se ha desmantelado el aparato represivo de la dictadura– posiblemente tendremos problemas una vez más. Y esto lo digo no pensando únicamente en nuestra orquesta, lo digo pensando en todos los profesionales: lo que se ha conquistado no podemos dejar que se pierda.

–¿Cómo fue ese inicio orquestal en El Nacional? Cuente un poco más. Por ejemplo, ¿cómo entró Chanel en el conjunto?

–Bueno, como te dije, en El Nacíonal surgió la orquesta. Estaban Ruggiero, Alessio, Carrasco, el viejo Rossi, el "Chino" Tursky –que hacía de organizador, tesorero y ¡qué se yo!–, estaba Camerano y otros. De cantor estuvo primero Mandarino y, cuando se fue con Troilo, me pregunta el dueño de El Nacioml: “¿Te quedaste sin cantor, querés probar a uno que canta acá?". "¿Quién es?". “Se llama Roberto Chanel". "Bueno, dígale que venga”. Y así empezó. ¡Fue una lucha con Roberto Chanel! No lo querían en ninguna parte porque era un muchacho delgado, alto, narigón y con pinta de turco. Cuando debuté en Radio El Mundo, el director artístico –que era el hijo de Julián Aguirre– me llamó un día para decirme: "¿Por qué no lo echa a ese cantor?". "¡Cómo lo voy a echar! De ninguna manera". "Entonces, voy a recomendarle a otro, a un muchacho de buena pinta". Y ese muchacho de buena pinta fue Alberto Lago. Pero Roberto Chanel, con su figura de turco flaco y narigón, impuso un estilo popularísimo. Y aún hoy la gente recuerda: “¡Qué dúo aquel de Morán-Chanel!". Claro, se adentraron los dos al estilo de la orquesta.

–Usted quiso que las voces de sus cantores fueran también parte de la orquesta, como un instrumento más, ¿no es así?

–Me acuerdo del ingenio que tenía Roberto Chanel. Se preparaba muy bien. Tocaba la guitarra y escuchaba mucho los discos de Gardel y otros. A los tangos los aprendía en su guitarra y después amalgamábamos en el ensayo. Chanel, efectivamente, era algo así como un instrumento más dentro de la orquesta. Pobrecito... murió ciego. Nos dejó un gran recuerdo como persona y como profesional. Pese a que teníamos discusiones, broncas que se sucedían como consecuencia de las suspensiones del laburo. Chanel supo que tenía en mí a un compañero.

–¿El actual dúo Abel Córdoba-Adrián Guida marca una continuidad? ¿Es la orquesta la que los amolda?

–Es la orquesta y si bien ellos tienen que traer lo suyo, tienen que encajar: lo de ellos tiene que ser como meter el pie en el zapato. A veces el zapato aprieta un poco y, entonces, el pie tiene que adaptarse. La orquesta es la impulsora de la forma y el muchacho que tenga dos dedos de frente, se acopla. Abel Córdoba lo logró y el pibe Guida lo está logrando. Vos me preguntás si hay continuidad, yo creo que sí, pero tantos vaivenes, tanta música hecha desde aquel entonces, ¡qué se yo!

–¿Cómo se le ocurrió, maestro, ese ritmo, el de "La yumba", por ejemplo?

–No hay cosas hechas con premeditación y alevosía. Fue una cosa que ha ido surgiendo, ¿eh?, primeramente por la experiencia del trabajo. Es el trabajo constante, desde los catorce años. Y he visto, escuché

orquestas, escuché pianistas, en fin, siempre me acuerdo que por el año '30 había un muchacho que solía visitarme, era un pianista negro que tocaba de oído en las milongas. Y era una maravilla. Me acuerdo cuando nos poníamos a improvisar con músicos amigos, con mis hermanos. Yo me acoplaba perfectamente a eso. Nos entusiasmábamos con el negro y nos poníamos, a veces, a tocar a cuatro manos. En aquel entonces yo solía trabajar en bailes pequeños, en casamientos, bautismos, y ahí uno se fue haciendo. Luego llegaron los cabarets. Entré a trabajar con Pedro Maffia en el cabaret Moulin Rouge y allá solía ir El Cachafaz, ese famoso bailarín. Luego, lo encontraba en las madrugadas en un café de la calle Corrientes y Montevideo. El salía de la milonga y se iba a tomar una copa. Y una vez le pregunté: –"¿Cómo hace para bailar tan bien?". "Caminando", me contestó. Y, la verdad. tenía razón, pero hacía con sus piernas unas figuras de tango extraordinarias. Algunos bailarines de hoy no han vivido aquellas épocas. Antes se bailaba en un mismo sitio haciendo viborajes desde las piernas a la cabeza. Y cuando daban vueltas alrededor de la pista, hacían en la marcha figuras rítmicas. Pero no ritmos con ese pum pum monótono: hacían un ritmo ondulante, esa cosa de tango que es tan linda.

–¿Y eso usted lo quiso trasfonnar, enriquecer, con sus composiciones, con "La yumba"?

–No, no, no. No fue nada expresamente. Lo de "La yumba" surgió como decía El Cachafaz: "caminando", como nace cualquier otro tango, con la única diferencia que, con el andar del tiempo, el trabajo me obliga-

ba psíquica y espiritualmente a darle otro carácter a la interpretación. En una etapa determinada, las mayores orquestas en vigencia –D'Arienzo y Di Sarli– tenían un sentir emotivo y tenían ritmo. Carlos Di Sarli ha sido un ejemplo para todos los músicos. Sin nada, sin ninguna escritura; sin ningún arreglo, sin ninguna variación orquestal, sin nada, ha hecho una interpretación, una estructura de interpretación extraordinaria. ¡No sé cómo, todavía, Carlos Di Sarli no figura en el comentario general con un mayor relieve! Y también tenemos que hablar de la orquesta de Juan D'Arienzo. El acumuló a su alrededor el fervor del ochenta por ciento de la población. ¿Quién es capaz de repetir algo igual? Deje que digan que la de D'Arienzo es una tachería, deje que digan esto o aquello, que digan lo que quieran. Pero esa fue una orquesta que salió del cabaret Chantecler, fue a Radio El Mundo y se convirtió en un bum. Fue la bomba atómica. Y no había orquestas típicas que trabajaran en el interior del país, que no imitaran a D'Arienzo. Me tocó tocar a mí en aquel entonces junto con otras orquestas, y todas lo imitaban porque la gente quería bailar con ese ritmo. Yo no lo valoro a D'Arienzo como músico ni nada por el estilo, pero valoro al hombre que está al frente de una típica y que ha despertado en el público ese fuego, esa vibración por el tango, de la misma manera que las Malvinas despertó en la juventud la vibración de lo nacional. Sí, D'Arienzo fue eso.

–¿Y cómo es Pugliese? ¿Pugliese está esencialmente en "La yumba"?

–Sí, ahí está el centro. Nosotros partimos de la eta-

pa de Julio De Caro. Yo, de joven, viví esa etapa. No la viví escuchándola, la viví practicándola. Se deduce que tenía que haber una superación, no porque yo me lo hubiera impuesto, no. Vino solo, vino por necesidad específica, también por necesidad interna, espiritual. Y fuimos impulsando poco a poco una superación, una línea que cristalizó en "La yumba".

–En esa partitura, en esa interpretación, usted apela a un ritmo que tiene un sello muy especial...

–Le he dado una marcación percusiva. Por ejemplo, los norteamericanos en el jazz hacen una marcación dinámica, mecánica, regular, monocorde. Para mi concepto, la batería no corre en el tango. Ya han hecho experiencias Canaro, Fresedo y qué se yo cuántos, pero para mí la batería es un elemento que golpea. El tango, en cambio, tiene una característica procedente de la influencia del folclore pampeano, que es el arrastre, muy aplicado por la escuela de Julio De Caro, por Di Sarli y por nosotros también. Y después viene la marcación que Julio De Caro acentuó en el primer y tercer tiempo, en algunos casos con arrastre. Y nosotros hemos hecho la combinación de las dos cosas: la marcación del primer tiempo y del tercero, y el arrastre percusivo y que sacude.

–Y esa combinación de marcación percusiva y de arrastre le da al tango una fuerza que es incapaz de dársela una batería.

–No, no, la batería no se la puede dar, arruina. No quiero usar ni bateria, ni pistón, ni trombones. Lo único que me llama la atención, y que en algún momento lo voy a incorporar, como se lo dije un día al fina-

do Lipesker, es el clarinete bajo, un clarinete que Lipesker ya tocaba en la orquesta de Pedro Maffia y que le sacaba lindo color, oscuro y sedoso. Bueno, con la flauta y un clarinete bajo yo completaría una orquesta típica.

–Precisamente le iba a preguntar, ¿con qué instrumentos conformaría usted una orquesta típica ideal para su estilo?

–Yo quisiera incorporar la flauta a mi orquesta, también una guitarra y el clarinete bajo, es decir, todo lo que se dio en materia de timbres desde el principio de siglo hasta ahora. Tendría que completar las cuerdas, haría falta una viola más y un violoncello. Parece que no, pero los bandoneones –pese a que nos quedamos con tres– se enchufan mucho a la sonoridad de las cuerdas, pero el bandoneón es muy brillante. Por eso, tendría que reforzar las cuerdas. Pero no me agradaría incorporar a un profesional sino a un pibe que llegue nuevo. El profesional ya formado llega acostumbrado a ejecutar de otra manera. Prefiero a un pibe que se vaya amoldando al estilo de la orquesta.

–Aquellos músicos que pasan por su orquesta, quedan sellados. Podrán irse, pero ya no se pueden desprender de su estilo, siguen tocando como usted les enseñó. Un ejemplo, el Sexteto Tango.

–No, yo no enseñé, al contrario, es una forma. Yo creo que es un poco exagerado eso que dicen que soy un maestro, que enseño. La orquesta tiene una manera, y eso es todo.

–¿Qué le parece, don Osvaldo, si ahora hablamos un poco de su vida gremial? El Sindicato Argentino de Músicos y usted tienen mucho en común.

–Corría el año 1936, yo trabajaba como pianista en una gran orquesta que acompañaba a una obra teatral desde el foso. Era el teatro Avenida. También acompañaba al cantor Ernesto Famá. Pero eran laburos sin ninguna estabilidad, mal pagados. Un violinista recién llegado de Francia, su nombre no lo recuerdo, observando la crisis y los bajos presupuestos, decía: "Acá hay que hacer lo mismo que se hizo en Francia, los músicos se declararon en huelga, se metían en los salones y rompían todo". Era la cosa anarco, pero en aquel momento nos entusiasmaba y si hubiera habido algún lío, a lo mejor yo también me sumaba. El espíritu que daba ese muchacho encontraba eco en la bronca que se acumulaba en nosotros por los bajos sueldos, la falta de laburo. Y empezamos a hablar entre todos de la conveniencia de formar una sociedad. Un día en que yo estaba trabajando en la escuela de canto de Luis Rubinstein, en Callao entre Corrientes y Lavalle, me viene a ver el "Negro" Manuel Arcos, bandoneonista, que también estaba con la idea de formar un sindicato, junto a Juan Amigo, ambos fallecidos. Y empezamos a darle impulso a la cosa. Yo no tenía noción en ese momento de lo que era un sindicato, pero Arcos sí. Y nos empezamos a ver seguido, a nuclear gente y fue germinando el sindicato que interpretó un sentir generalizado. La adhesión fue automática y masiva. El diario "Crítica" nos prestó un salón y allí nació nuestra organización gremial. Se decidió que la denominación fuera Sociedad de Músicos y Artistas Afines, donde confraternizábamos, además de los músicos, los artistas de varieté. La formación del gremio fue un

remolino, una tromba. Yo iba por la calle con la solicitud de afiliación, y todos los músicos que veía se afiliaban. Tanto fue así que la primera huelga que realizamos se ganó enseguida.

–¿Cómo estaba compuesta la dieccián?

–A mí me designaron miembro de esa primera comisión directiva del sindicato. Los muchachos, como dije, se afiliaban masivamente, y yo me movía de aquí para allá, buscaba adherentes por todos lados, pero no ocupé cargos relevantes, nunca me gustó ocupar cargos. Creo que tenía un puesto de vocal, no me acuerdo. Lo que sí sé es que Manolo Arcos era el secretario. Los primeros cinco asociados fueron Manolo Arcos, con el carnet número uno, Juan Amigo con el dos, Enrique Cantore –un violinista amigo con quien juntos nos afiliamos al PC– llevaba el número tres, Horacio Salgán el cuatro y yo tenía el carnet número cinco.

–¿Y aquella huelga de la que me habló, fue inmediatamente después?

–Apenas se constituyó el sindicato vino el momento del reclamo reivindicativo, el pliego. En el sector de cabarets, que era la principal fuente de trabajo, se hicieron asambleas, se formaron las comisiones y se declaró la primera huelga. En la cámara patronal de cabarets había de apoderado un tipo que no me permitió entrar a laburar en ningún lado. A partir de allí se me hizo muy difícil conseguir trabajo. En esa huelga yo me moví mucho, iba al sindicato a las dos de la tarde y no volvía a casa hasta la madrugada, repartía volantes, explicaba los motivos del paro. Yo he trabajado en los cabarets: el horario era desde las seis de la

tarde hasta las seis de la mañana, con bajos sueldos, solo una hora para comer, sin descanso semanal. Era un trabajo esclavo. Y la huelga fue unánime. Conquistamos finalmente el descanso semanal y una jornada hasta las cuatro de la mañana. Esa fue la primera victoria que honra la conciencia de los músicos que vivieron en aquel entonces.

–Por aquel entonces hubo un conflicto en el Tabarís, con unos músicos norteamericanos...

–La cosa fue así. El Tabarís traía números extranjeros y por esos días iban a traer contratados a unos músicos de jazz norteamericanos. En conocimiento de esto, el sindicato pidió que los músicos visitantes pasaran por el sindicato para enterarlos de las normas gremiales y para que pagaran la cuota correspondiente, como pagaban los músicos argentinos cuando iban a tocar al exterior. Ni el Tabarís, ni los norteamericanos, nos dieron la hora. Y ahí, nuevamente, se hizo ver la fuerza de nuestro gremio. Los músicos que trabajaban en el Tabarís pararon, se borraron, la patronal no pudo conseguir a ninguno que los reemplazaran. Los norteamericanos no pudieron debutar. Fue algo fenómeno. La verdad que eso me puso muy contento, no por los problemas que les creamos a los músicos norteamericanos, sino porque le tengo bronca al imperialismo, a los monopolios discográficos yanquis que promueven cualquier cosa para imponer sus cosas podridas y matar lo nacional y popular. En fin, la actividad sindical fue muy intensa, recuerdo que un día fui a verlos a los hermanos De Caro para pedirles una contribución para el gremio en lucha y me dieron

veinte pesos. Lamento muchísimo que ahora haya decaído tanto aquella conciencia sindical.

–¿Qué otra protesta sindical recuerda? Le pido que cuente estas cosas porque actualmente no son comunes las huelgas de músicos, ¿no es así?

–Han habido numerosos conflictos, hubieron conquistas arrancadas a la patronal, luego llegó la intervención, el anticomunismo, la represión... Pero otra huelga importante fue la que hicimos en Radio Belgrano y que se extendió a otras radioemisoras. Para ese entonces el sindicato lo dirigía el "Negro" Hamilton –su nombre verdadero es Bernardo Noriega– y adquiría nuevas fuerzas al incorporarse los músicos de la sinfónica. Esa huelga se hizo porque el dueño de Radio Belgrano, Yankelevich, resolvió que los músicos se quedaran después de las 24 horas para hacer los "bailables Geniol". Eso impedía a los ejecutantes hacer sus changuitas los sábados a la noche en los clubes. Esa huelga también fue un éxito. Recuerdo como hecho gracioso que en una asamblea fue denunciado un carnero que, precisamente, se llamaba Lana. Aquella huelga se prolongó bastante y en Rosario duró quince días más.

–¿Cuál fue su actuación en la Sociedad de Autores y Compositores, SADAIC?

–Esa es una historia tan larga que podría hacerse un libro. Nuestra lucha ahí era contra los procedimientos de tipo dictatorial como los que se practicaban en las épocas en que dirigía Canaro. El parecía el dueño de la estancia. Yo, en los años '47, '48, fui miembro del directorio, entré por la minoría durante la presidencia de Héctor Lomutto en SADAIC. Nosotros llevábamos

un programa de democratización. Ahí fue cuando se produjo una huelga en las radios y pude comprobar que muchos profesionales, en lugar de ser solidarios con la lucha de los músicos, eran solidarios con las empresas. Yo traté de llevar esa solidaridad de SADAIC pero no pude lograrla. Tampoco conseguimos mejorar las cosas. Luego vinieron las detenciones. Un día, junto a un querido militante comunista llamado
4 Cavero, nos llevaron presos cuando estábamos en el bar La Comedia. Después de pasar por la Sección Especial (policía política) me mandaron a Villa Devoto, donde estuve "de vacacfones"seis meses.

–¿En ese lapso la orquesta siguió trabajando?

–Siguió trabajando. Por esas épocas, en lugar mío aparecía una flor roja sobre el piano. En fin, desde la cárcel yo le escribía a Cátulo Castillo, que estaba en SADAIC, poniéndolo al tanto de lo que estaba sucediendo. Le escribía como a un autor más, después Cátulo se afilió al Partido Comunista.

–¿Cátulo Castillo fue afiliado comunista? ¿Cómo fue que se afilió?

–Se afilió durante una conversación conmigo y con Fulvio Salamanca. Fue en una confitería de Paraná y Arenales. Estuvo de acuerdo con nosotros, firmó la ficha de afiliación. Así fue la historia.

–No abordamos todavía otro tema, el de las grabaciones discográficas. ¿Las grabadoras son una de las patronales con la que se tiene que ver el músico?

–Las discogáficas son monopolios. Por el año 1943 hice mi primera grabación. Fue con el sello Odeón. Yo trabajaba en El Nacional. El contrato que firmé fue

leonino, a uno lo dejaba agarrado del cogote. Yo lo firmé sin siquiera leerlo, tenía una letrita muy chiquita y, además, nosotros queríamos grabar, era nuestro mayor deseo. Las regalías eran de solo el cuatro por ciento, una miseria. Otras orquestas cobraban el seis o siete por ciento. Yo reclamé, no aceptaron aumentar y, a partir de esa decepción decidí con ese fervor por la cosa nacional, intentar formar una grabadora nueva, argentina, nuestra. Con otros muchachos, entre ellos Iván Cosentino, resolvimos crear el sello Stentor. La cosa funcionó por un determinado tiempo. Un día que yo andaba de gira recibí un llamado telefónico: me informaban que la policía había allanado Stentor y que habían arrasado con todo. Se llevaron papeles, discos, de todo. Quedé sorprendido y, la verdad, es que muchas cosas que pasaron por entonces alrededor de Stentor todavía siguen siendo algo que algún día tendría que aclararse. No conozco bien qué pasó...

–*¿En cuántos sellos grabó?*

–En Odeón, luego en Stentor, después Philips y nuevamente en Odeón.

–*¿Cuál es su disco más vendido?*

–No sé, porque no hay ningún control real, absolutamente nada. De Odeón acabo de cobrar unas migajas miserables por difusión en el exterior. De lo que vendió Philips mejor olvidarse; fue absorbida por la RCA Víctor y no existe control por parte del músico acerca de las cantidades que se venden. En estos sellos, uno va a la ventanilla y le dan lo que quieren, no se sabe si se vendieron mil o dos mil discos. Y si se piden cuentas, y no es uno que tiene arraigo, lo man-

dan a freír churros.

–Hoy, quizás mucho más que antes, que en aquellas épocas del foxtrot que usted nos hablaba, los sellos grabadores extranjeros están empeñados en imponer músicas estereotipadas, que ni siquiera tienen melodía, que parecen un motorcito andando. ¿No lo aturden a usted esos ruidos?

–No los soporto. En un país dependiente como el nuestro, como en muchos otros países de América latina, no somos independientes tampoco en lo cultural. La cultura la manejan los monopolios de acuerdo a sus intereses. Primero invadieron con el pasodoble, vino luego el foxtrot, el mambo, esto, lo otro, una cantidad de géneros que fueron enchufados con todo un aparato publicitario en la Argentina. Claro, la muchachada baila, canta y muchas veces no sabe que quien maneja ese mercado es el monopolio, el tragamonedas, el chupasangre, que enchufa cualquier cosa. Por ejemplo, y para sintetizar, está el rock. El rock es una expresión del imperialismo que con su muerte potencial, va despidiendo el mal olor de su cultura podrida. De la misma manera que pretende embellecer al capitalismo con nuevos "modos y variantes", así hace también con su "cultura". Hoy, la televisión está capitalizada por el rock y todos los medios de difusión están, salvo excepciones, directa o indirectamente manejados por los monopolios. Lo peor es que esos intereses podridos explotan los sanos sentimientos de los pibes. A esos pibes se los confunde hoy con un género y mañana con otro. Para combatir eso hay que mantenerse firme, saber adónde uno está situado. Tenemos que luchar para que se extienda y divulgue la música na-

cional, el folclore y el tango. Que me perdone alguna gente, especialmente algunos intelectuales progresistas, que consideran que el rock es nacional. Yo lo dudo. Es correcto decir que esa música aglutina a muchos pibes, pero esa música, ¿es realmente nacional? Esa forma que tiene de expresión, ¿es nacional? Esos tipos que parecen locos bailando con la pata para arriba, con la pata para abajo, ¿son expresión de lo nacional? Yo hago una gran diferencia, yo valoro a aquellos que presentan música nacional elaborada, con conocimientos, ejecutada con estudio, con arraigo en lo nacional y popular, sin ruidos, sin gritos, sin despeinarse, sin romperse los pantalones, sin ponerse un saco verde y un pantalón colorado, sin convertirse en monos disfrazados. No, no comparto para nada la opinión de que el rock es música nacional.

–Pero desde el ángulo de lo nacional puede haber géneros diversos.

–Había un hombre, un santiagueño llamado Pablo Enríquez, ya fallecido, genuino habitante de nuestro interior que, pese a ser analfabeto, hizo poesías sobre nuestra tierra y las hizo trascender haciéndoselas aprender de memoria a sus tantos hijos. Hoy, esas poesías –según me has contado días atrás– han podido ser recopiladas. Esos son los hombres a los que debemos rescatar porque son enteramente nuestros. Es emocionante conocer cómo componía Pablo Enríquez sus coplas y cómo dedicó su vida a la lucha. Yo te escucho hablar de ese hombre y me brotan las lágrimas. ¿Cómo vamos a poner a hombres como este junto a un rock and roll? Absolutamente, no comparto ese cri-

terio, yo estoy en la vereda de enfrente. No porque sea tanguero, no porque sea un requemado del tango, sino porque estoy convencido de que hay una gran diferencia entre lo que se expone a través del folclore y del tango, y lo que se expone con el rock and roll. Podrán hacer rocks con letras que vislumbren una perspectiva social, yo eso no lo discuto. Yo respeto ese tipo de mensajes, a León Gieco, por ejemplo. Pero yo no estoy con el rock. Incluso, una rama del folclore ha empezado a caer en esa modalidad. Yo, en cambio, prefiero quedarme con el folclore de Atahualpa Yupanqui, de Falú, con el ballet de El Chúcaro que baila un gato, una zamba, y se ve que ahí está nuestro pueblo en sus esencias. Pero en el rock, yo no veo nada de eso, veo locura, veo enervamiento de los sentimientos.

–Volvamos entonces a su música. Usted dedicó tangos a mucha gente y, entre ellas, compuso una "Milonga para Fidel". ¿Por qué?

–La hice en 1961 con el entusiasmo por la lucha triunfal sostenida por el pueblo cubano y por Fidel Castro contra la dictadura de Batista y contra la pretensión despótica del imperialismo yanqui de derrotar a la naciente revolución. Hice "Milonga para Fidel" como un homenaje sincero a este gran líder latinoamericano que supo conducir a su pueblo a realizar la gran revolución triunfante que inauguró la era del socialismo en esta parte del mundo. Es una música sencilla, pero tiene su significado. Su partitura se salvó de varios allanamientos y cuando en marzo de 1984 fuimos a Cuba para participar en el festival del tango organi-

zado por la Casa de las Américas, se la envié a Fidel Castro. El me respondió con una carta que guardo con un profundo agradecimiento. Fue una gran alegría haber visitado Cuba y Nicaragua ese año. El salón de espectáculos estaba repleto de bote a bote y las interpretaciones fueron muy bien recibidas. Yo no sabía si estaba en Buenos Aires o en La Habana. También hicimos escuchar nuestro tango en Nicaragua y pudimos apreciar cómo ese pueblo de Sandino se estaba preparando para hacer frente a las agresiones de los "contras" y del imperialismo. Estos pueblos son heroicos, luchan por su liberación como lucharemos un día todos los pueblos del continente.

–¿Puede mostrarme esa carta que le envió Fidel Castro?

(Lidia, su mujer, abre un cajón, una carpeta, y extrae la carta, que pasa a leer: "La Habana, 29 de marzo de 1984. Estimado compañero Pugliese: recibí en días recientes la partitura de la milonga compuesta por usted en 1961, y que generosamente dedicara a mi persona, con la nota amistosa y solidaria que usted escribiera en ella. Yo no conocía de esta milonga, tampoco conocía que este ejemplar que usted me envía fue el único que pudo rescatar de la represión policial que se incautó de todos las demás. Para mi tiene un singular valor este gesto suyo, porque más allá de las campañas y las mentiras de nuestros enemigos, supo usted, en fecha tan temprana como 1961, comprender y apoyar la obra inmensa que con extraordinario esfuerzo revolucionario realizaba nuestro pueblo. En la letra refleja usted, junto a esa lucha, sus profundos sentimientos de amistad, su solidaridad militante con

la Revolución, y su amable y afectuosa consideración hacia mí. Deseo expresarle, mi amigo Pugliese, mi más profundo agradecimiento por la hermosa y elevada expresión de afecto y cariño hacia nosotros. Atentamente: Fidel Castro Ruz").

–Sí, yo aprecio muchísimo este gesto de Fidel al escribirme. Guardo con especial aprecio esta carta.

–También dedicó tangos a Arolas y a Bardi. ¿Por qué a ellos?

–A Arolas por ser un autor musical que tenía una profunda melodía. Como ejecutante no tuvo virtudes técnicas como otros bandoneonistas, pero sus tangos son bellos y profundos, tienen un gran sentimiento. A mí no me interesa si a Arolas después lo mataron o si se emborrachaba por una mina. Me interesa la obra. Y su obra es adelantada. El, Bardi y Cobián son el ABC del tango; los tres, cada uno en su tendencia, ofrecieron las vías para que a partir de ellos surgieran otros estilos, como los de Julio De Caro. Julio De Caro es la culminación de una etapa. Cobián es el hombre que mezcla, que le da sabor de campo y ciudad a sus piezas. Arolas, en cambio, ha hecho una cosa ciudadana.

–¿Y Bardi?

–Agustín Bardi es también mezcla de campo y ciudad, aunque Cobián se fue inclinando por una cosa más elegante.

–Y hablando de elegancias, Jorge Luis Borges dijo una vez que el tango nació en las casas bienudas porque era allí donde había pianos. ¿Usted coincide con esta opinión?

–Y claro, pianos solían haber en las "casas bien", y los "niños bien" adhirieron al tango en cierto momen-

to. Pero también es cierto que cuando aparecían los organitos, salían al balcón las pibas, y adentro de las casas del pueblo se bailaba escuchando el organito, y eran casas donde no había piano. También se bailaba al compás del organito entre hombres, en la calle. Yo he visto bailar tango por Gurruchaga y por Malabia a un vigilante con un verdulero cuando pasaba el organito haciendo escuchar "El apache argentino". Y los que bailaban en las esquinas no eran "niños bien", eran gente del pueblo.

–La opinión del público que asistía a sus presentaciones, ¿le ha hecho modificar estilos, cambiar la manera de interpretar el tango?

–El público a uno lo hace pensar. Yo empecé a incorporar en mi repertorio obras de De Caro, Pedro Maffia, Pedro Láurenz, por considerar que fueron los elementos más progresistas de su época. Eso nos dio muchas satisfacciones al ser aceptado por el público. "Mala junta" , "Tierra querida", "La rayuela" nos dieron una base de éxito. Muchos dicen que yo a De Caro lo tengo en la piel o que me metí en la piel de Julio De Caro. No. Lo que ocurre es que por mi edad viví esa época progresista de la música popular. Yo venía asimilando la etapa anterior, pero cuando llegó el nuevo momento, lo viví plenamente. Lo viví tratando personalmente con esos músicos, y lo viví musicalmente. Me siento contento de haber incorporado aquellas obras, a pesar de que con Julio De Caro, en cierta medida, éramos enemigos. Desgraciadamente, en lo político, Julio tenía una tendencia reaccionaria. Recuerdo que en el año '29, en plena crisis, nosotros nos con-

gregábamos frente al Marzotto, en la calle Corrientes; corríamos la coneja, no teníamos laburo y mirábamos con bronca a Julio De Caro que, terminada su actuación en el Select Lavalle, se aparecía por donde estábamos nosotros vistiendo trajecito "bien", birola, bastón, corbata refinada y haciendo dique.

–¿Qué sintió cuando escuchó a De Caro interpretar "Recuerdo"?

–No dejó de ser una satisfacción. Lo escuché atentamente y con agrado cuando apareció grabado. Y un buen día –yo tocaba en el ABC– fui al Select Lavalle y al enterarse De Caro que yo estaba allí, ordenó ejecutar "Recuerdo". Además, el público se lo pedía. Y así son las cosas, yo escuché y sentí lo que podría sentir un poeta cuando se leen sus versos o un novelista cuando se difunden sus novelas. Pero no tuve ninguna actitud desbordada, todo eso yo lo sentía por dentro.

–Usted, maestro, parece que no tiene nunca desbordes, pero las cosas le estallan por dentro y los desbordes suyos se expresan en las interpretaciones de la orquesta: la orquesta es su gran desborde emocional ¿o no es así?

–Y sí, claro. Ahí uno mete sentimiento. Pero no me gusta hablar tanto de mi persona, ¿adónde estábamos antes?

–Precisamente estábamos hablando acerca de la gente, si había tenido el público influencias en su manera interpretativa.

–Uno lleva un repertorio. Claro, después se conversa entre los muchachos de la orquesta si un tema gusta o no. Tuvimos éxitos, pero esa cadena formada por De Caro, Maffia y Láurenz fue un puente que nos

condujo hasta la consideración del pueblo. Le dimos una particularidad a nuestra interpretación y la gente reaccionaba gritándonos "¡no se mueran nunca!", "¡viva la sinfónica!", "¡al Colón, al Colón!". Bueno, esas son cosas que expresan un sentimiento, pero son exageraciones: ni somos una sinfónica, ni nada por el estilo. Eso sí, cuando tocamos, ponemos todo.

–Ponen pólvora, ponen yumba, hay polenta en la interpretación. ¡Cuántos al escuchar a la típica del maestro, terminan con la piel de gallina por la emoción!

–Y bueno, yo no sé. Para mí, sentir eso es una satisfacción. Pero me digo a mí mismo: "quedate ahí nomás, Osvaldo, no te fanfarronées y seguí trabajando siempre con la cabeza fría".

–Hace muchos años hubo un dúo muy efímero, el dúo Alfredo Gobbi al violín y Osvaldo Pugliese al piano.

–Sí, con Gobbi, buen muchacho. Yo vivía con mis padres en la casa de música, en la calle Córdoba entre Aráoz y Julián Alvarez, y yo tuve tratos con Gobbi a partir de la fundación del sexteto Vardaro-Pugliese. Le propusimos a Vardaro que entrara el hijo del viejo Gobbi para actuar en el Metropolitan y en El Nacional. Con Alfredo Gobbi al violín hemos trabajado en esa temporada. Era un muchacho muy inspirado, un buen compositor y tocaba algo de piano. Tenía una intuición extraordinaria. Tocamos juntos violín y piano en los bares; fue una peloteada con la que luego no pasó ni medio, no hubo eco. De la misma manera toqué violín y piano con Vardaro, pero no interesaba mucho. Gobbi era un muchacho muy exquisito, teníamos entre nosotros un sincero afecto de amistad. Con el pa-

dre de Gobbi y con su hermano Virginio nos juntábamos en mi casa y ellos cantaban cosas folclóricas. De ahí yo comencé a interesarme por la poesía folclórica. Entre ellas la de Miguel Camino, un poeta popular al que yo en aquella época consideraba una lumbrera. Ahí trabamos una relación con los Gobbi, con Miguel Camino, con un amigo de Enrique Cantore que venía también y que se llamaba Rapisarda, vivía en Palermo. Y yo hice una música con Miguel Camino, una canción de características folclóricas que se tituló "Por qué me llamás". Hice otras cosas más que después, con el tango, quedaron relegadas. "Por qué me llamás" la imprimí por mi cuenta. No tuvo ninguna repercusión porque ni yo me ocupé de divulgarlo. Simplemente que hubiese deseado progresar en esa tendencia. Miguel Camino, viendo mi interés por la composición de tipo folclórico –en aquellos tiempos predominaban mucho López Buchardo, Alberto Williams, Gilardo Gilardi, todavía no había aparecido Ginastera como figura máxima–, me llevó a la casa de un señor llamado Elizalde, un tipo burgués aristocrático, para que le hiciera oír lo que había compuesto. Ejecuté en el piano mis piezas. Me escuchó y me dijo que estaba bien que lo publicara así como yo lo tocaba; pero, en realidad, me dio poca pelota. Esa gente no rendía mucho culto a la inquietud, al entusiasmo y al estudio de la juventud. Y así fue que tuve esa experiencia, mala experiencia, no me gustó. Cuando nos fuimos de la casa de Elizalde, lo primero que le escuché decir a Camino fue "por qué no se va un poco a la puta que lo parió. ¿Cómo, llegamos nosotros y los tipos siguen co-

miendo y hablando en francés?". Desde entonces renuncié a esa clase de gente. El tango después me absorbió prácticamente todo el quehacer. Pero me hubiese gustado mucho seguir ese camino.

–¿Cuál es su tango preferido?

–Todos. Para una madre todos los hijos son queridos.

–Más de una vez le escuché alabar el estudio...

–Yo sigo estudiando, estudio siempre. Estoy estudiando más el piano, solo que en estos últimos días no lo pude agarrar porque estuve muy ocupado con el cincuenta aniversario de la muerte de Gardel y porque me conmovió la muerte de Rodolfo Ghioldi. Todo eso me ha inhibido de estudiar estos días, pero yo sigo con el estudio y escribo.

–Después de estudiar con Antonio D'Agostino, ¿con quién más lo hizo? ¿Estudió también con Vicente Scaramuzza?

–Sí, pero por poco tiempo y yo era muy potrillo. La que estudió mucho con Scaramuzza fue mi hija Beba. Yo comencé a estudiar con Antonio D'Agostino, después con un tal Isaac Tenesoff, después con Scaramuzza y luego con Rubbione, un tano recién venido que tenía la escuela alemana. Armonía empecé a estudiar con Gilardo Gilardi, después lo hice con Rubbione, con Graetzer, con Bautista, con varios. Mi estudio no lo debo considerar como una cosa acabada, primeramente porque intento conocer bien, al dedillo, lo que es la técnica de la armonía. Por eso me presentaba a los maestros y les decía que quería empezar desde el vamos a pesar de haber recorrido un ciclo con otros profesores.

–¿Cuáles son sus últimas creaciones?

–Hice dos tangos, que estrené en abril de 1985 en el Teatro Astral. Uno de ellos es "A Andrés Selpa", que he dedicado a este boxeador que luego de pasar momentos de mala vida supo elevarse y hoy es un ejemplo. El otro tango es "Protocoleando" que he dedicado a mi querido amigo, el escribano Natalio Pedro Etchegaray.

–He podido escuchar "Protocoleando" y, verdaderamente, creo que es una de sus grandes creaciones. Pero, en su criterio, ¿cómo tendría que evolucionar el tango?

–Con los elementos técnicos que dio la música desde el vamos, con la armonía, con la composición madura, el contrapunto, la orquestación, instrumentación, todo eso habrá que enriquecerlo. Esos son los elementos que utiliza el músico, unos con una tendencia, otros con otra tendencia. ¿Cómo será el tango más adelante? La música, como todo arte, está vinculada al proceso político, económico, filosófico del país y del mundo. Puede aparecer un personaje con ideas nuevas y eso puede significar un suceso. Pero lo fundamental son las condiciones en las que se desenvuelve el profesional, su vida personal, social, artística. Y esas condiciones mejores tendrán que darse cuando conquistemos un gobierno verdaderamente democrático y popular. Porque económicamente, el hombre de trabajo estará en mejores condiciones para vivir y para crear. En general no puede crear un músico que se muere de hambre o que anda con su violín bajo el brazo de un lado a otro para ganarse unos mangos. Son, entonces, las condiciones sociales y económicas

las que van a abrir las puertas de la creación y del surgimiento de nuevas formas, de formas que expresen sentimientos más humanos. No serán los sentimientos del rock, por supuesto. Para mí, eso es la expresión del imperialismo caduco. Yo creo que habrá revolución en la música. Y se hará de una manera intrínsecamente popular. Al tango, por lo tanto, le espera un gran desarrollo, enorme, yo tengo mucha confianza.

–Y ahora, con sus 80 años de edad, ¿qué mensaje daría a la juventud, a los músicos nuevos, a los profesionales flamantes del tango?

–Dos cosas. Para los que se inician en la cosa política, que tengan presente la circunstancia del momento que se vive, que piensen que muchas veces hay que ser más político que músico, que hay que saber defenderse (o al menos intentarlo) de todas las tropelías, de las injusticias, de la reacción que combate a los que reclaman por sus derechos. Ese es un aspecto. Y bajo el punto de vista musical digo que, con la misma constancia que me dediqué al estudio siempre, sigan los jóvenes el mismo camino, porque es el mejor camino para aprender, instruirse y aportar con sus creaciones. El músico que no haya adquirido instrucción, no tiene mucho campo. No puede tener un proyecto musical si no tiene una visión amplia y clara estudiando día a día. Y si se afilian al P.C., mucho mejor, porque la ideología de la revolución los llevará a ver el cielo oscuro con más claridad, y sabrán encontrar las estrellas, encontrar dónde está la verdad.

6

DESPEDIDA

Osvaldo Pugliese murió el 25 de julio de 1995. La despedida del maestro comenzó en el entonces Concejo Deliberante de la ciudad de Buenos Aires, de la cual es ciudadano ilustre. El desfile ante el féretro fue un acto de homenaje y de dolor de cada uno. Eran millares los que iban. En la mañana del 27 el cortejo fúnebre pasó por el Comité Central del Partido Comunista donde sus camaradas lo saludaron con los puños en alto y claveles rojos arrojados desde los balcones. Le habló Patricio Echegaray, su amigo, su secretario general. Había un flamear de banderas argentinas y rojas, todas con crespones negros. La caravana siguió por SADAIC, pasó por la Casa del Tango –que había fundado– y arribó al cementerio de la Chacarita. Una multitud lo aplaudió por última vez y, en el umbral del panteón, estaban sus muchachos de la orquesta que le interpretaron "La yumba" a él, a su creador. Lágrimas brotaron en esos instantes. Después, todos se dispersaron silenciosos entre un murmullo de pasos. Y el maestro quedó solo, flotando para siempre en partituras.

INDICE

Este libro se terminó de imprimir
en noviembre de 2003
en Talleres Gráficos Cogtal
Rivadavia 763/7
Buenos Aires. Argentina

ÚLTIMOS TÍTULOS EDITADOS

Cautivos. Selección y prólogo: Fernando Opere.
El libro de los Premiados 3. Premio Literario Anual Desde la Gente, Concurso Nacional de Cuentos 1997. Horacio J. Godoy; Germán Maggiori; Inés Garland; Ricardo Mariño; Pablo A. Banegas; Gustavo D. Kusminsky; Ruben Tron; Sara Zapata Valeije; Leopoldo Brizuela; Gustavo E. Abrevaya; Martín Prieto; Silvia Arazi; Bibiana O. Colubret; Fabricio Bongiovanni. Coordinador: Grabivker.
Mujeres 3. Visiones en el siglo. Virginia Wolf, Simone de Beauvoir, Rossana Rosanda, Indira Gandhi, María Rosa Oliver, Rosa Luxemburgo, Margaret Mead, Vilma Espín, Fanny Edelman, Simone Weil, Luce Irigaray, Toni Morrison. Selección y presentación Susana Szwarc
Pedro Orgambide. Antología personal.
Prohibido olvidar. Brochazos de la memoria. M. Bonasso, R.E-.Fogwill, G.Gambaro, J.Gelman, E.Pavlovsky, N.Perlongher, A. Rivera, O.Soriano, R.Walsh. Selección y prólogo: M.Mayer.
100 relatos breves. Antología. Eduardo Galeano.
Neuróticos on line. Correo electrónico entre Rudy y Luis Pescetti. Marcelo D. Rudaeff y Luis M.Pescetti.
La cámara de Bolivar. Conversaciones con cineastas latinoamericanos. A. Aristarain, M.Piñeyro, L. Puenzo, E. Subiela, M. Loayza, C.Diegues, N.P. Dos Santos, S.Cabrera, J.A. Triana, A. Yglesias, T. Gutiérrrez Alea, M. Littin, A. Arau, L. Mandoki, M.Novaro, A. Ripstein, L.Llosa, F.Lombardi, R. Chalbaud. Selección, reportajes e introducción: G.Lerman.
Luisa Valenzuela. Antología personal.
Epopeyas pampeanas. Narradores I. W. Cazenave, E.Morisoli, C.Gómez, N.Righi, J.E.Prado, J.L. Macaggi, O. Orozco, G.M.Hopff, M.I.Amestoy, J.R. Nervi, A.M.Lasalle, M.Monges, H.M.Redondo, C.Mauro, J.C.Pumilla. Prólogo: Asociación Escritores Pampeanos. Selección: S.Bardasco y N. Ponce.
Retazos de memoria. Reportajes en Buenos Aires de María Esther Gilio.
Trapalanda. Narrativa del imperio del sur cordobés. Juan Filloy, Joaquin T. Bustamante,Carlos Mastrangelo,Oscar Maldonado Carulla, Juan A. Floriani, Susana Dillon, Jose Di Marco,Ernesto San Millan, Esteban F. Llamosas-.Selección y presentación: Omar A.Isaguirre, Mónica Parmigiani, Justo Sorondo.
Polvo en el viento. Antología de ciencia ficción cubana. R. E.

Bourgeois, Ariel Ruiz,Maité Luis Ruiz, Enrique D' Cepeda, Rafael Morante, Albán Henríquez, Arturo Cooper, Gerardo Chávez Spínola, Raúl Aguiar, Justo E. Vasco, Yoss, Michel Encinosa Fu, Alejandro Madruga. Selección y prólogo: Bruno Henríquez.

La felicidad según ellos. Frases, fragmentos, cuentos. A. Gide, F. Nietzsche, C. Pavese, A. Camus, G. Sand,K. Mansfield, Horacio, J. Berger, I. Blaisten, W. Whitman, A. Maalouf, M. Tsvietáieva, D. Parker, R. Char, R. Walser, J. W. Goethe, Probervio chino, T. Bernhard, M. Duras, H. Uhart, C. Lispector, J. J. Rousseau, S. Kierkegaard, Refrán, N. Sarraute, Mme. De Chatelet, Epicuro, J. L. Borges, B. Pascal, H. Hesse, O. Wilde, M. Aurelio, H. Ibsen, F. Dostoievsky. Selección y prólogo: Liliana Lukin

Pasión y coraje. Mujeres que hicieron historia. A.Villaflor, D.Piazzolla, F.Kahlo, S.Calloni, M.Bastidas, L.Maronese, María de Alcorta, R.Bertaccini, F.Tristán, T.Guevara, C.Sampedro, A.Storni, B.Seibel, M de los Santos, V. Azurduy, J.Manso, S.Silvestre, N. Gordimer, E.Marengo, T.Modotti, C.B. Canale. Selección, prólogo y glosas: A.M.Ramb.

A contrapelo. Conversaciones con Osvaldo Bayer. Prólogo y reportaje: Ulises Gorini.

Entrelíneas. Diálogos con Jorge Boccanera. Chavela Vargas, Antonio Skármeta, Horacio Verbitsky, Antonio Cisneros, Fernando Birri, Olga Orozco, Juan Villoro, René Bascopé, Alfonso Gumucio, Carlos Montemayor, Silvio Rodríguez, Pilar Calveiro.

Abelardo Castillo. Antología personal.

El árbol de la copla. Antología de coplas populares argentinas. Prólogo y recopilación: Leopoldo Castilla.

Café, bar, billares. Divinsky, Folino, Horvath.

Temerarios y heroicos. Relatos de guerras en América Latina. Nezahualcoyotl, R.Palacio, Blest Gana, R,Barret, D.Riquelme, E.Da Cunha, R.F.Muñoz, A. Céspedes, E.Che Guevara, Javier Olasa, E. Poniatowska. Selección, introducción y referencias: Susana Cella.

Poetas 2. Autores argentinos de fin de siglo. Santiago Sylvester, Mario Romero, Ricardo H. Herrera, Martinez Novillo, Mirta Rosemberg, Eugenia Cabral, Graciela Araoz, Ricardo Costa, Juan Meneguin, Pablo Baca, Raul Mansilla, Alejandro Carrizo, Patricia Rodón, Gabriela Saccone, Roberto Malatesa, Cristian Aliaga, Marta Miranda, Roberta Iannamico. Selección y prologo: Juano Villafañe.

La hora de todos. Relatos de fines de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX. Montaigne, Galilei, Defoe, Newton, Browne, Voltaire, Dalton, Goethe, Malthus, Kipling, Becquerel, Darwin, Zweig, Marx. Prólogo: Grabivker. Selección y notas:Brasca, Chitarroni.

El compás de oro. Conversaciones con Carlos M. Domínguez. Beltrán Martínez, Andrés Rivera, Jorge Boccanera, José Saramago, Armonía Somers, José Donoso, Mario Levrero, Arturo Pérez Reverte, Jorge Luz, Manuel Vicent, el flaco Arión.

Abrazo austral. Poesía del sur de Argentina y Chile. Cristian Aliaga; Raúl Artola; Niní Bernardello; Laura Calvo; Ricardo Costa; Irma Cuña; Alberto Fritz; Irma Hughes; Raúl Mansilla; Juan Carlos Moisés; Jorge Spindola; Sonia Caicheo; Mario Contreras Vega; Carlos Trujillo; Aristóteles España; Nelson Antonio Torres; Sergio Mansilla; Rosabetty Muñoz; Mario Garcia; Jorge Velasquez. Selección y prólogo: María Eugenia Correas / Sergio Mansilla

Barbarie y memoria. Fragmentos literarios del Holocausto y de la dictadura militar argentina. Weil, Todorov, Fuchs, Levi, Cohen, Cayrol, Semprún, Sachs, Sneh, Steiner, Agosin, Anna Frank,Lévinas, Borwicz, Wiesel, Blumgrund, Wiesenthal, Futoransky, Bettelheim, Sifrim, Rozitchner, Kacherguinski, Katzenelson, Rosenfeld, Burrin, León Felipe, Nunca más, Gelman, Cortázar, Bonasso, Constantini, Timerman, Kovadloff, Ceballos, Toker, Pinti, Yánover, Giardinelli, Perlongher, Salas, Aguinis, Shua, Feinmann, Bañez, Di Benedetto, Muchnik. Selección y prólogo: M.Fingueret.

El tiempo y la palabra. Desde el siglo tres hasta el veinte. Vibia Perpetua, Paulina, Helpis, Brunilda, Euqueria, Berthgytha, Duoda, Roswitha, Shibuko Murasaki, Eloísa, Hadewijch, Cristina de Pizán, Victoria Caolonna, Marie de Gournay, Madeleine de Scudéry, Aphra Behn, Juan Manuela Gorriti, Victtoria Ocampo. Selección y prólogo: Gorodischer

100. Antología de antologías. Alberti; Alegria; Arlt; Arreola; Asturias; Bayer; Benedetti; Bioy Casares; Birmajer; Blaisten; Boccanera; Bonafini; Bornemann; Bryce Echenique; Cardoza y Aragón; Castillo; Cohen; Conti; Cortázar; Costantini; Dal Masetto; Délano; De Miguel; Denevi; De Santis; Devetach; Di Benedetto; Discepolo; Fernández Moreno; Fernández Moreno I.; Fernández Retamar; Filloy; Fontanarrosa; Galeano; Gambaro; García Márquez; Gelman; Giardinelli; Girondo; Goethe; González Amer; González Tuñón; Gori; Gorodischer; Guillén; Guimaraes Rosa; Heker; Hernández M; Iparraguirre; Lamborghini; Larra; Lima Quintana; Manauta; Marechal; Menchú; Chico Mendes; Mistral ; Monterroso; Montes; Moyano; Murillo; Neruda; S. Ocampo; Onetti; Orgambide; Orozco; J.L Ortiz.; V.Parra; Pavlovsky; Pedroni; Perlongher; Piglia; Poniatowska; Puig; Quiroga; Roa Bastos; Romero; Rulfo; Sábato; Saer; Salas; Shua; Somigliana; Cossa; Talesnik; Rozenmacher; Soriano; Storni; Tejada Gómez; Tizón; Uhart; Urondo ; L. Valenzuela; Vallejo; Varela; Villafañe Viñas; Vitagliano; Walsh; Wernicke; Yanover; Yunque; Yupanqui. Selección: Grabivker/ Ramb. Prólogo: M. J.Grabivker.

Ray Bradbury. Antología poética. Selección y traducción: Marcial

Souto

Madres e hijas. Shua, Uhart, Valenzuela, Marengo, Graciela Schvartz, Szwarc, Inés Fernández Moreno, Gorodischer, Hilda Rais, Pampillo, Irma Verolin, Mansfield, Jane Austen. Selección y prólogo: Susana Silvestre

¿Sombras nada más? Historias y relatos de celos. Barthes, Kafka, Shakespeare, Chejov, Capote, Akinari, Goethe, Cervantes, Maupassant, Svevo, Lawrence, Marsé, Lastra, Heer, Colombres, Shua, Espejo, Orozco. Selección y prólogo: Susana Szwarc

Redes de la memoria. Escritoras exdetenidas/ testimonio y ficción. Alicia Kozameh, Marta Vassallo, Cristina Feijoo, Sara Rosemberg, Alicia Partnoy, Victoria Azurduy, María del Carmen Sillato, María Branda, Nora Strejilevich. Selección, reportajes y prólogo: Jorge Boccanera

Acción. Entrevistas I. Rodolfo Livingston, Osvaldo Soriano, Eduardo Galeano, Rigoberta Menchú, Horacio Ballester, Jaime de Nevares, Joan Manuel Serrat, Horacio Verbitsky, Rafael Alberti, Alfredo Alcón, Hebe de Bonafini, Floreal Gorini, Osvaldo Bayer, Víctor De Gennaro, Eduardo Basualdo, Julio Gambina y Ignacio Ramonet. Selección y prólogo Roberto Gómez.

Nueva dramaturgia argentina. Accame, Alsina, Bertuccio, Bossi, Cano, Cura, Escofet, Propato. Selección y prólogo: Jorge Dubatti

Elvio Romero. Antología personal.

Refugiados. Alberti, Albornoz, Asturias, Azocar, Bastos, Bayer, Benedetti, Bignozzi, Boal, Boccanera, Cortázar, León, Felipe, Gelman, Gené, Hidalgo, Huasi, Infante, Langer, Leaño, Lema, Longoni, Mardones, Moyano, Numhauser, Oddó, Orgambide, Romero, Santa Cruz, Soriano, Taddey, Terán, Treves, Villagra. Selección y prólogo: María Luján Leiva.

Roberto Fernández Retamar. Antología personal.

De puños y letras. Cuentos y crónicas del box. Arthur Conan Doyle, Ring Lardner, Ernst Hemingway, Roberto Arlt, Julio Cortázar, Pedro Orgambide, Germán Rozenmacher, Osvaldo Soriano. Selección y prólogo: Vicente Muleiro.

Pasión y coraje 2. Pioneras del futuro. Rosario Castellanos- Stella Calloni, Remedios Varo- Victoria Azurduy, Julia de Burgos- Betty Medina Cabral, Serafina Dávalos- Elvio Romero, Lillian Hellman- Ana Agüero, Marina Vilte- Wayruru, María Zzambrano- Susana Cella, Gabriela Mistral, Violeta Parra- Patricia Cerda-Hegerl. Selección y prólogo: Ana María Ramb.

David Viñas. Antología Personal.

Jorge Boccanera. Antología Personal.

Otro mundo es posible. Foro social mundial. Porto Alegre, 2001. Amin, Sader, Houtart, Stédile, Bové, Boal, Ceceña, Mirinha, Caputo, Mattelart. Prólogo: Norma Fernández.

Pertenencia. Cuentos y relatos del Nordeste Argentino. Molfi-

no, Alvarenga, Zamboni, Ambrosetti, Severin, Novau, Glombovsky, Morales Segovia, Ayala Gauna, Penchansky, Ceballos, Amable, Van Bredam, Gutiérrez de Cajal, Dras, Benetti, Tacca, Romero, Rodríguez, Almada, Lischinsky, Barty, Casco Encinas, Del Rosso, Echarri, Escalada Salvo, Pisarello. Prólogo: Mempo Giardinelli.

San Juan. Antología de narradores y poetas. Beorchia Nigris, Campus Deleuchi, Castro Verón, Escolar de Siero, García Pareja,D. González, J. González, R. González, Iribarren, Leal, Radi de Alvarez, Reverendo, Robledo de Guzzo, Rombolá de Belbruno, N. de De la Torre, Campillay, Casas, Condat Nobre, De la Torre, Della Motta, Domínguez, Escudero, D. González, Lahoz de Nuñez, López, Lucero, Marún, Nuñez Millán, Rolón, Sánchez, Sández, Slobodjanac, Vinzio. Presentación: Nélida Ballo. Prólogo: Lorena Puleri.

El lenguaje de las cosas en la literatura del siglo XX. Proust, Kafka, Mansfield, Lascano Tegui, Benjamin, Nabokov, Ponge, Hernández, Canetti, Duras, Daneshvar, Tournier, Moyano, Ulla, Carver, Mercado, Aira. Selección y prólogo: Cristina Siscar.

En vez del modelo. Ideas para una estrategia de desarrollo nacional. Basualdo, Benencia, Brailovsky, Foguelman, F. Gorini, Pengue, Rofman, Schvarzer, C. M. Vilas. Compiladores: Eliseo Giai y Juan C. Amigo. Coedición con *Realidad Económica* (IADE).

Reconstrucciones de desaparecidos. Perot, Báez, Kehoe, Brodsky, Bonafini, Cortiñas, Carlotto, Valenzuela. Reportajes y prólogo: Alejandro Margulis.

Palabras sin fronteras. Periodismo y Literatura: una gran polémica. Jorge Timossi.

Nuestros seres imaginarios. Adolfo Colombres.

Pasión y coraje 3. Mujeres de la América profunda. Prólogo: Ana María Ramb.

Hamlet Lima Quintana. Antologobiografía.

Historias del polvo y el camino. Carlos María Domínguez.

Tiros libres. Costantini; Ardizzone; Sasturain; Santoro; Morresi; Ross; Drummond de Andrade; Mignogna; De Lellis; Sacheri; Villoro; Panno; Piernes; Mandrini; Rocca; Alberti/ Celaya; Valdano; González Cezer; Tamburrini; Ferreira; Saavedra; Cherep; Pereiro; B. Verbitsky; Orgambide; Jorgi; De Thomas. Prólogo: Jorge Boccanera.

¿Sólo los chicos?. Berdiales, J. Villafañe, Murillo, Ramb, Accame, Brochero, Della Giustina, Yedid, Dricas, Comino, Sironi, Bayala, Hib, Ordaz. Selección y prólogo: N.L. Sormani.

2 veces bueno 3. Drummond de Andrade, Vallejo, Padrós de Palacios, Oestereld, Machado, Landero, Berti, Jiménez Lozano, Calders, Paz, Mutis, Samperio, Garzo, Vázquez, Otxoa, Jiménez, Gómez de la Serna, Pérez Zelaschi,

Cerda, García Reig, Maturana, Palacio, Romagnoli, Martino, Urbanyi, Neuman, Zappa, Páez, Arrobal, Accame, Arciniegas, Merino, Martínez, Pérez Estrada, Birmajer, Délamo, Fuentes, Prieto, Cernuda, Rodríguez Romero, Alvarez, Zavala, Anónimo, Kremer, Buitrago, Mejía Vallejo, Suescún, Alzate, Bustamante Zamudio, Moyano Ortiz, Arango, Rojas Herazo, Pacheco, Cela, Velez Maggiolo, Diez, Neruda. Prólogo: Raúl Brasca

Diálogo con Floreal Gorini. Entrevista: Alberto Catena. Prólogo: Edgardo Adrián Form.

Sainetes. Gauchos, compadres y gringos en el teatro nacional. Selección y prólogo: Jorge Dubatti

Enrique González Tuñón. Antología. Selección y prólogo: Gabriela García Cedro.

Martí. Antología. Selección, prólogo y notas: Susana Cella.

Una literatura solidaria. Pedro Orgambide.

Pasión y coraje 4. Tres mujeres en los fuegos. Ana María Ramb.

El Idish es también Latinoamérica. Moishe Pinchevsky, Itsjok Ianasovich, Leizer Aijenrand, Kehos Kliguer, José Rabinovich, Marcos Alpersohn, Aarón Faierman, Itsjok Berliner, Iankev Glantz, Moishe Dovid Guiser, Moishe Lakietch, Arn Tzeitlin, Osher Schuchinsky, Jevel Katz, Bashevis Singer. Introducción y selección: Eliahu Toker

Arabes I. Poemas, cronicas y relatos en Sudamérica. George Saydah, Emir Emín Arslán, Salomón Abud, Zaki Kónsol, Saifunddín Rahhal, Rafael Lahúd, Rachid Chehayeb, Rachid Ar-Rai, Fáuzi Maluf, Amin Al-Rihani, Al-Karawy, George Sawaya, Juan Yaser, Yubrán Massuh, Elías Kónsol, Elías Farhat, Abdul Latif El Jechin, Ibrahim H. Hallar Ahmed Abboud. Prólogo: Lautaro Ortiz.

La invasión a Iraq. Stella Calloni / Víctor Ego Ducrot

Ahora, el humor. ¿Un país que da risa? Cascioli, Casero, Castelo, Fontanarrosa, Gasalla, Gianola, Morgado, Luz, Oliva, Peña, Rabinovich, Rep, Rudy. Introducción y entrevistas: Marcos Mayer.

Cuentos extraños latinoamericanos. Antología. López Velarde, Cancela, Palacio, Dabove, Garro, Wilcock, Répide, Ibargüengoitia. Selección y prólogo: Luis Chitarroni.

Después del 11 de septiembre. Narrativa chilena contemporánea. Varas, Jerez, Quijada, Quevedo, Rojo R., Guerra, Smith, Eytel, Oses, Díaz E., Barros, Elphik, S. González, Muñoz V., Rivas, Alvarez, H. González, Soria-Galvarro. Selección y prólogo: Poli Délano.

Y sin embargo te quiero. Conversaciones con María Esther Gilio.

En la semana trágica. David Viñas.

Osvaldo Pugliese
al Colón

EL MAESTRO
HABLA DE SU VIDA
Y SUS LUCHAS

Presentamos al lector libros que hablan de sus cosas y que le demuestran que en ellas existen, más allá de valoraciones, un tono, un sabor que le son propios, en definitiva que le pertenecen. Son parte de su patrimonio cultural, su vida cotidiana, su identidad.

Este reportaje en tres jornadas a toda yumba es parte sustancial libro, fueron preguntas y respuestas que se prolongaron durante días. Es un conjunto de cosas que sólo la dialéctica organiza, porc yumba", por ejemplo, no es únicamente la obra de un músico notc también momento histórico, es sociedad que late, es estado anín una ciudad, es movimiento, avance, retroceso, y es la electricid comunicaba a don Osvaldo con su pueblo. En él están tamb resonancias de la memorable actuación del maestro en el Teatro

ISBN 950-860-151-5



EDICIONES DEL
INSTITUTO MOVILIZADOR DE FONDOS COOPERATIVOS